Советское кино

С 101
9

X 17

7

1934

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
Российской
ассоциации
революционной
кинематографии

4-й год издания

7
1934
ИЮЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Б. ШУМЯЦКИЙ — Драматургия кино . 3
М. ШНЕЙДЕР — Авторский сценарий . 6
Н. ПОГОДИН — Заключенные. Литературный сценарий 19
М. БЛЕЙМАН — Гимназический урок . 38
В. РОСОЛОВСКАЯ — Эрвин Пискатор 46
Э. АРНОЛЬДИ — Рене Клэр (окончание) 60
ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ХРОНИКА — Фабрика художественной мультипликации 75
Е. К-ВА — Проблемы изучения зрителя (на докладе в Доме Кино) 77
ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА 79

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

На обложке — кинооператор Союзкинохроники Аркадий Шафран, участник героического похода „Челюскина". Награжден орденом Красной Звезды

В номере — портреты советских кинодраматургов, произведения которых включены в план 1934—35 года. Портреты печатаются в алфавитном порядке

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты" под руководством т. Бутаева

Драматургия кино

Б. ШУМЯЦКИЙ

С развитием кинематографии в огромной степени увеличилась и потребность в драматургах, ибо в основе всякой художественной кинокартины лежит драматургическое произведение — пьеса для кино (сценарий).

О сценарии, его характере, задачах и его удельном весе за последние годы наговорено очень много такого, что не помогает, а подчас и прямо вредит делу развития драматургии кино.

Начать хотя бы с того, что некоторые из кинематографистов одно время пытались придать сценарию в производстве кинокартины самодавлеющее значение. Они выдвинули даже специальный лозунг «примата сценария» и сценариста.

Это было занятие вредное, ибо в основе теории примата лежало противопоставление сценария кинокартине. Вредность увлечения теорией примата заключалась также и в том, что основным ее источником были цеховые интересы сравнительно узкой и малочисленной группы сценаристов, не только не заинтересованных в расширении своего состава, но иногда даже боровшихся со всякой попыткой привлечь к этой работе мастеров других областей — театдраматургов и писателей.

Наконец теория примата сценария и сценариста, противопоставляя сценариста режиссеру, содержала прямое требование снизить удельный вес последнего в постановке картины. Реакционные тенденции этой «уравниловки» коренились в забвении того, что основным в постановке являются не отдельные, хотя и очень важные элементы картины, а вся совокупность творческих усилий, выраженная в законченной картине, то есть работа творческого коллектива, возглавляемая и руководимая режиссером.

Другая, оказавшая не менее вредное влияние на ход сценарной работы теория отрицала за сценарием значение самостоятельного драматургического произведения и права на формулировку этого произведения самым лучшим для выражения творческих идей языком — литературным языком.

Авторы этой теории летом прошлого года публично заявляли: «Зачем нужны эти разговоры о «ведущей роли», о жанрах, о литературности и т. д., когда стоит очень простая и ясная задача—обсуждать готовые сценарии».

Утверждение, что перед кино стоит простая задача «обсуждать готовые сценарии», что поиски новых жанров и теоретическое осмысление задач драматургии есть схоластика, не может быть объяснено ничем, кроме явного упрощения задач кино, отказом кинематографии в праве на собственную драматургию и является фактической попыткой снизить удельный вес сценариев и сценарной работы до уровня какой-то неважной, несложной и второстепенной специальности.

Не случайно представители этих взглядов отрицали самую обязанность излагать сценарий литературным языком, хотя очевидно, что для творческого выражения образной концепции в природе существует только один язык — именно литературный.

Оба эти в основе своей порочные взгляда на задачи сценария и сценариста (примат и отрицание самостоятельной драматургии кино) были встречены передовыми элементами кинематографии и литературы одинаково отрицательно.

Мы, кинематографисты, свое отношение выразили тогда не только в письменных и устных высказываниях, а в той большой организационной работе по привлечению писателей и драматургов театра в кино, которая была начата незадолго перед тем по прямой директиве ЦК ВКП(б). Результаты ее к концу минувшего года и на всем протяжении текущего года выразились в том, что киноорганизации (за весьма небольшими исключениями) впервые за всю историю существования советского кино обеспечили свой сценарный портфель, запустив в производство небывалое количество по качеству более высоких, чем раньше, сценариев различных жанров и на различные темы.

Ведущие деятели литературы в лице А. М. Горького, Фадеева, Афиногенова, Погодина, Павленко и других признали важный и самостоятельный характер драматургии кино.

А. М. Горький сказал, что он считает сценарную работу наиболее сложной драматургической работой, требующей от мастеров этого дела огромных творческих сил, конкретного знания материала и технологии кино, как искусства пластических образов.

Но передовые элементы литературы не только словесными декларациями реагировали на дискуссию о значении сценария, как драматургической основы кинопроизведения. Призыв литераторов и драматургов театра в кино именно за последнее время реально дал нам большое количество оригинальных, совершенно самостоятельных драматургических произведений, написанных лучшими писателями Союза, в том числе из многочисленных отрядов национальных писательских организаций.

Достаточно указать только на основные сценарии, ими написанные: «Под куполом цирка» Ильфа и Петрова, «Заключенные» Погодина, «Бабье лето» Ю. Либединского, «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского, «Ненависть» Шухова, «Гибель эскадры» Корнейчука, «Корень жизни» М. Пришвина, «Мы и горы» Павленко, «Петр Виноградов» Л. Славина, «Поединок» Шухова, «Полесские Робинзоны» Мауэра, «Большая игра» Исаева и другие, чтобы убедиться в правильности взятой линии на поднятие удельного веса драматургов кино, без противопоставления их режиссеру, без ошибочных выкриков о примате и в то же время без снижения уровня сценария как самостоятельного вида драматургии.

Справедливость требует отметить, что большинство профессиональных сценаристов не поняло значения этой дискуссии. Они не сразу приняли и установку на широкое привлечение писателей в кино. Вместо того, чтобы радушно встретить идущие им на помощь новые отряды сценарных сил из литературы и, объединившись с ними, вместе начать борьбу за поднятие удельного веса сценарной работы, без противопоставления ее работе

режиссера, — они начали искать локальных путей разрешения вопроса организации сценарных сил. В Оргкомитете писателей была создана межеумочная «автономная» секция сценаристов, на первых порах сильно разбавленная случайными элементами (позже, правда, устраненными из нее). Это было ошибкой. Вместо того, чтобы вместе с привлеченными в кинематографию писателями поставить перед Оргкомитетом вопрос о признании драматургии кино полноценной драматургией, наряду с драматургией театра, а работников этой области, при соответствии их квалификационным требованиям — равноправными членами организации писателей,— был создан ублюдочный предбанник «автономной» секции.

Результаты такого у н и ж е н н о г о значения сценарной работы не преминули сказаться. При реорганизации Оргкомитета в Союз писателей из положения о его членстве выпала целая категория — драматургов кино. На драматургическое совещание в июне с. г., созванное в порядке подготовки к всесоюзному съезду писателей, драматурги кино совершенно не были допущены.

Мы меньше всего считаем, что только одни драматурги кино виноваты в столь ошибочном отношении к ним со стороны Оргкомитета.

Нет. Значительная доля вины лежит на последнем, на его недооценке значения сценарной работы, как драматургической работы. И вместе того, чтобы бороться за качество этой работы в рамках Союза писателей, включающего все области советской драматургии, — Союз писателей просто отмахнулся от драматургии кино и поставил себя, на наш взгляд, в крайне неловкое положение по отношению к тем призванным в кино по директиве ЦК партии своим членам-писателям и драматургам театра, в значительном количестве уже привлеченным к сценарной работе в кинематографию и число которых, к нашей радости, изо дня в день растет и растет.

Спрашивается, как же могут после этого писатели приходить в кино и создавать драматургические произведения для него дальше, если их организация —Союз советских писателей —признает сценарную работу второсортной работой, работой низшего ранга? Получится не помощь этому делу, не мобилизация сил на него, а наоборот, подлинная д е м о б и л и з а ц и я. Людей нельзя будет удержать, а тем более вновь привлекать в сценарную работу, буде она останется вне пределов Союза писателей. Н е д а р о м А л е к с е й М а к с и м о в и ч Г о р ь к и й, с которым на днях по этому поводу велась специальная беседа, в с т а л н а и н у ю т о ч к у з р е н и я, п р и з н а в, ч т о д р а м а т у р г а м к и н о — м е с т о в С о ю з е п и с а т е л е й. О н с о с в о е й с т о р о н ы о б е щ а л п о м о ч ь п о л о ж и т е л ь н о м у р а з р е ш е н и ю э т о г о в о п р о с а.

Мы ни на минуту не сомневаемся в том, что и руководство Союза писателей в целом, детально разобравшись в этом вопросе, встанет на такую же точку зрения.

Мы меньше всего настаиваем на поблажках драматургам кино при приеме их в Союз с точки зрения квалификационных требований, но мы категорически настаивали и настаиваем на приеме в его ряды тех сценаристов, которые соответствуют этим требованиям и которые дают и еще будут давать не одно драматургическое произведение, как творческую основу постановки всякой художественной фильмы.

Авторский сценарий[1]

М. ШНЕЙДЕР

Авторский сценарий — это кино, осуществляемое внекинематографическими средствами. Кадры материально еще не существуют. Их фактура и движение, изобразительное красноречие и взаимосвязь, емкость и колорит входят в авторский сценарий в словесном опосредствовании. Люди и вещи картины не существуют также. Весь мощный аппарат оптики и звучания готового произведения, воздействующий как песня и музыка, непрерывно формирующий восприятие сюжета, перебеги фабулы, перебои высоты и занимательности действия и почти непроизвольно формирующийся из деталей материализации авторского замысла в постановке — существует даже не в словах авторского сценария, а как его подтекст.

Сценаристы и теоретики кино давно знают и по-разному пытаются разрешить неслитость словесной ткани сценария с изобразительной тканью картины. Характер решений определяется их зависимостью от отношения к основному вопросу о специфике кино в ряде других искусств. Понимание специфики исторично. Оно различно в разные периоды развития кино и на каждом этапе иное, чем на предыдущем. Соответственно этому различно понимание характера и назначения авторского сценария. Различна и его практика. Общие воззрения, изменяясь, оставляют разнородные наслоения на типе авторского сценария. Он и по-сейчас состоит из очень разных «укладов», напластовавшихся друг на друга пониманий специфики кино и собственной роли.

Если отвлечься от анализа зависимости формы сценария от идейных задач конкретного замысла, можно утверждать, что два фактора формируют авторский сценарий.

Первый из них—технический комплекс кино. В своем последовательном выражении он вылился в тип так называемого технического сценария. Не случайно долгое время именно он был главенствующим. Его главенство продиктовано полным подчинением всего кинотворческого процесса режиссеру как носителю магии кино, как основному проводнику искусства кино через технику съемочного процесса.

Положительные задачи технического сценария высоки и серьезны. Их можно сформулировать как стремление писать только то, что можно снять, как точное называние того, что надо снять, как необходимость создания пропорциональной композиции, основанной на учете емкости кинокартины.

Но специфика и техника вещи далеко не тождественны, несмотря на обусловленность специфики техникой. Деловитость и кинематографичность авторского сценария не имеет ничего общего с влезанием сценариста в технику съемочного процесса. Режиссер быть может и вправе писать в своем сценарии:

338. Ночь. Спит староверческое село.

339. Океан. Ночь. Подводная лодка.

340. Тайга. Ручей. Тихо.

341—343. Олени в загороди.

344. Возле оленей, опершись на загородь, стоит Худяков.

Оленья мечта.

345. Самурай идет.

346. Самурай стоит.

347. Самурай поет.

348. Самурая слушают олени.

349. Худяков.

350. Староверы.

351. Самурай совершает ритуальную гимнастику—танец. (НПЛ)

[1] Редакция считает дискуссионными положения, выдвигаемыя автором статьи, и подвергнет их обсуждению в редакционных статьях в следующих номерах журнала.

352. Самурай возле Худякова.

353. Худяков, показывая на оленей:

— Вот таких семьдесят пять голов отобрали. И прицепили ярлычки.

354. Улыбается самурай. (НПЛ)

Или же

387. Аэроплан на площадке.

388. Бегут к нему староверы.

389. Стреляют.

390. Володя и бортмеханик принимают бой.

391. Бежит кучка молодых староверов. Без оружия.

392. Стали. Поднимаются руки вверх.

393. Кузнецов и Глушак с бойцами-колхозниками.

394. Врываются бойцы и начался бой.

395. Бросилась кучка молодежи к бойцам с поднятыми руками.

396. Бьются в овраге.

397. Поджигает сарай старик. Подбегает боец:

— Казенное имущество, пес!

398. Носится в бою Шабанов.

399. Кузнецов.

400. Худяков.

401. Староверы.

402. Поп:

— Красная звезда да погибнет

403. Разгораживает Худяков питомник.

404. Бросается боец к Худякову.

405. Убил Худяков бойца.

406. Кузнецов.

407. Самурай.

И так далее до конца сцены.

Сценарно такие кадры фиктивны, несмотря на их крайнюю по внешности деловитость. Они не значат ничего кроме того, что это — записная книжка режиссера, его рабочий блокнот. Для режиссера этого быть может и достаточно. Сценарий в его руках есть его творческий вексель, обязательство во время съемки перевести этот код на киноязык. И в этом качестве, у той части режиссеров, которые являются именованными числами, знатными людьми своей профессии, их черновики можно принимать всерьез.

Принимать всерьез — не значит однако принимать как действительный сценарий. Для сценариста сценарий отнюдь не обязательство сделать что-то еще дополнительное п о с л е его пуска на производство. Кинематографическая ценность его произведения находится либо в самом сценарии, либо ее нет нигде. Сценарий — это окончательный результат, чистовое произведение его искусства в словесном опосредствовании осуществить кинематографически изобретенную и сконструированную им картину. Иначе— сценарий передает действительное кинорешение разрабатываемой темы режиссеру и перестает иметь самостоятельную ценность.

Технический сценарий — один из лучших — на практике одного из удачнейших произведений — и выглядит как режиссерский черновик.

Первый план. Хозе Реаль сидит на каменном ложе. О чем-то думает.

Крупный план. Незыблемая тень от решетки оконца и зыблемые тени от древесной листвы на стене карцера.

Средний план. Второй экспозицией (может быть обыкновенным наплывом с вытеснением первого снимка, живые тени от древесной листвы приобретают предметный смысл). Каким-то образом, сначала неясные, потом приобретающие конкретность человеческих фигур и лиц.

Общий план. Хозе Реаль вскочил, заходил по карцеру.

Общий план. В его глазах закружился весь карцер.

Средний план. Кружится карцер.

Средний план. Кружится карцер.

Средний план. Он упал на свое ложе.

Тени решетки и древесной листвы на стене.

Средний план (наплывом, вернее техническим приемом, найденным тов. Фельдман[1]. Видения прошлого.

Товарищи на борьбе.

Среди них Сантандер (старый, отец молодого, погибшего в тюрьме)

Клеманс, его жена.

Дочь его, восьмилетняя Саранья.

И опять товарищи.

Видения повторяются.

Сплетаясь с видениями солдат.

[1] Оператор фильмы

Кинодраматург

БЛЕЙМАН

Михаил Юрьевич

В кинематографии работает с 1927 года. По сценариям М. Блеймана поставлены фильмы: «Ася», «Мятеж», «Власть» (1905), «Дорога в мир», «Синие воротники», «Счастливый Кент», «Беглец», «Моя родина» и др.

По плану на 1935 год работает над сценарием для режиссера И. Трауберга «Медный всадник» совместно с редактором академического издания Пушкина Ю. Оксман

Судей.
Окошечка карцера.
Камер-клеток.
Симфония образов прошлого и настоящего.
Хозе Реаль на каменном ложе.

Здесь специфика кино совершенно очевидно подменена колким как настриженная щетина крошевом кадров. Киноязык выродился в киножаргон. Кадры не расшифровывают, а зашифровывают смысл и содержание темы съемки, подменяя анализ сцены треском пустой номенклатуры. Режиссер вправе не признавать такой сценарий самостоятельным кинопроизведением. Отбрасывая псевдокинематографическую рецептуру, — ибо тов. Фельдман действительно будет снимать как найдет нужным, — он ценит в сценарии только то, что составляет в нем «полезный метраж» его сюжетно-фабульную ткань. Ошибка заключается здесь только в том, что отношение к техническому сценарию создает привычку принципиального отношения ко всем типам сценария как к режиссерскому черновику.

Не нужно думать, что для примера взят плохой сценарий плохого сценариста. Он только порочен в методе, резко обнажаемом приемом и в свою очередь резко обнажающем прием приведенного выше сценария хорошего режиссера. Сценарий не плох, а иллюзорен. Вне режиссера и «тов. Фельдмана» самостоятельного кинематографического бытия он не имеет.

Технический сценарий не осуществил положительных лозунгов, с которыми выступал, потому что выражал собой период развития кино, когда сущность киноискусства, его идеологический смысл были заслонены техницизмом. Он оказался словесным эквивалентом цеховщины, предлогом и поводом демонстрации и самодемонстрации фабулы, интриги, режиссера, актера, оператора. В тех случаях, когда даже и можно было быть уверенным, что то, что они делают, будет технически хорошо, неясным оставался пустяк — а нужно ли это делать вообще, кому, кроме узкого круга заинтересованных лиц, это важно, каков социальный смысл этой работы. На это технический сценарий ответа не давал, и именно в этом отношении он специфичен во много раз больше, чем в отношении кинематографического качества.

Технический сценарий восходит к ранней поре огульных занумеровок целых сцен под один «номер» и к изощренному технологизму «Авангарда». В советской действительности он в массе объективно сделался цитаделью формализма и приспособленчества, сценарием не профес-

сиональным, а ремесленным, не деловым, а деляческим. Советская действительность раскрыла идеологический смысл его зашифрованности. Творчески он был попыткой сращения внешне — кинематографического сюжета с рецептурой его киносценировки. Но этого-то как раз он и не умел делать. Он мыслил псевдокинематографически, кинословами в соответствии с низким уровнем понимания «специфики», требующей якобы от сценария главным образом ремесленно-крепко слаженной фабулы. Сценарист был не мастером кино, а подмастерьем режиссера. Но если режиссер с аппаратом на ты, близок к нему и аппарат говорит поэтому за режиссера, то сценарист, не имея дела с аппаратом непосредственно, вынужден быть с ним за панибрата и говорить за аппарат. Технического типа сценаристы, вопреки своей внешней производственности, оставались чужими людьми в киноискусстве, извне и поверхностно подражавшими — чаще всего пародировавшими — его технику. Результатом было упразднение профессии сценариста. Полезно помнить, что упразднение произошло в итоге до конца развернувшейся деятельности именно «деловых» «технических» «специфических» для кино сценаристов. Кино отбрасывало их как балласт и на низком и ординарном сценарном костяке доизобретало усилиями режиссеров, актеров, операторов то, что превращало его из цехового ремесла в настоящее советское искусство.

Положительные тенденции и лозунги, с которым выступил и обанкротился технический сценарий, подлежат еще разработке и осуществлению.

Вместе с первым фактором, формирующим тип авторского сценария, отражением технического комплекса кино, авторский сценарий формируется отношением к слову как к орудию сценарного производства, отражением литературного комплекса киноискусства.

Кино — если рассматривать его только как изобразительное искусство — уничтожило оригинал художественного произведения, его уникальность, единичность, единственность. Каждая копия картины есть в то же время ее оригинал. Кино первым из искусств перестало быть искусством единиц для немногих. Оно владеет неслыханным для изобразительного искусства диапазоном тематики и конденсированнейшим результатом творческого процесса — множественным единством оригинала. Поэтому оно все больше утончается и уточняется как искусство формы, как способность искусства овладевать недоступными для него раньше областями действительность.

Кинодраматург

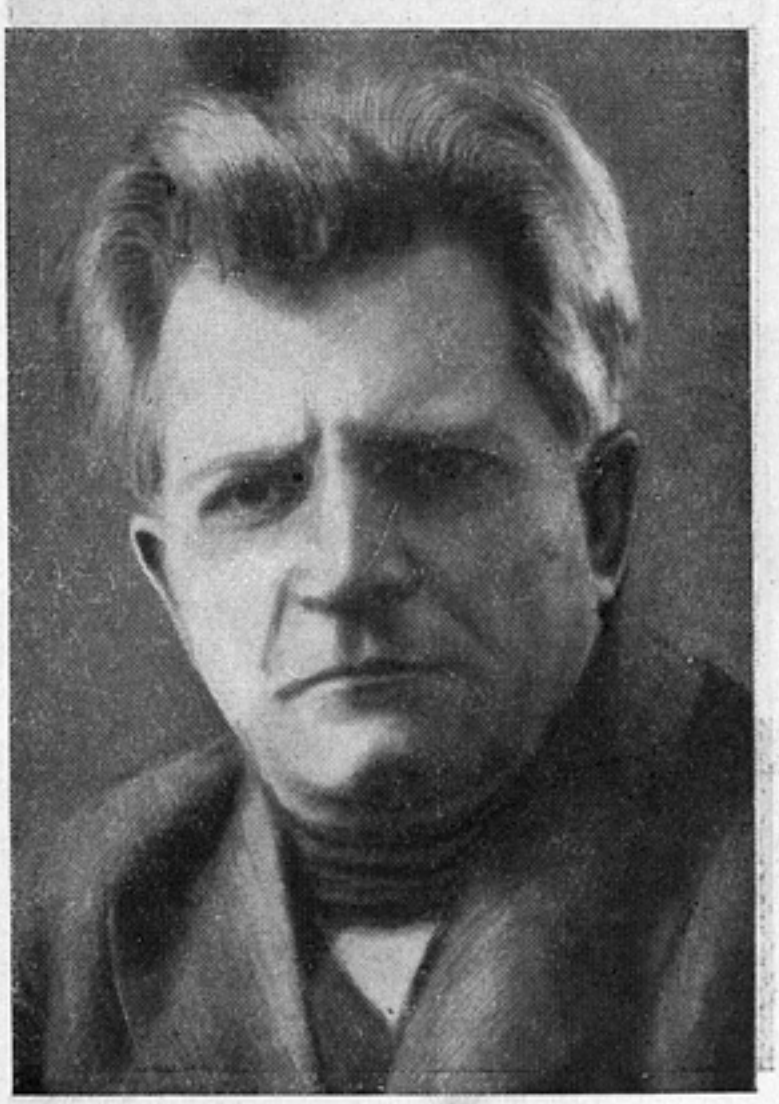
БЛЯХИН

Павел Андреевич

В кинематографии работает с 1922 года.

По сценариям П. Бляхина поставлены фильмы: «Красные дьяволята» (1922), «Во имя бога» (1924), «Иуда» (1929) и др.

В производстве находится сценарий «Наместник Будды» (реж. Иванов-Барков) Востокфильм



Пластическая емкость картины количественно доведена до тысяч живописно изобразительных кадров. Одну картину это преобразило по сравнению с одним произведением живописи, одной статуей, даже с одним архитектурным ансамблем в изобразительную энциклопедию.

Качественно это придало ей объем и интеллектуальную значительность, превышающие слово и музыку — искусства, владеющие наибольшим кроме кино временем и пространством и охватывающие поэтому наиболее высокие философские проблемы.

В кино, новой форме искусства, искусство из плуга стало комбайном. Параллельно по разительному единству результата в нем усложнился и диференцировался творческий процесс. Он требует идеального конструкторства.

Этим идеальным конструкторством в специально приближенной к кино форме и пытался быть технический сценарий. Но он был всего только отражением кинотехницизма, не осуществил связей кино с действительностью, не превратил его в язык действительности. Поэтому сценарий оказался адресованным режиссеру как его записная книжка. Реакция на него пришла в виде протеста против узости в тематике и заскорузлости в сценарной технике, но сопровождалась потерей сценарием какой бы то ни было профессиональной пригодности, происшедшей вследствии того, что вместе с водой техницизма «выбросили и ребенка» — кинематографическую функцию сценарного изложения.

Речь идет о так называемом эмоциональном сценарии. Как технический сценарий был только односторонним выражением технического комплекса, поставленного на службу кино как искусства, так эмоциональный сценарий пытался найти специфику сценарного мышления в акцентированном отражении литературного комплекса киноискусства.

Вот начало одного из типичнейших сценариев этого рода:

...НЕ в Америке.

— (из затемнения) ... По какому-то изумительному, безграничному простору...

По каким-то разбросанным как будто таинственным аулам в горах...

По каким-то удивительным глубоким ущельям...

Над какой-то бурно прорывающейся в ущелье рекою...

Ползь...

Кинодраматург

БРОДЯНСКИЙ

Борис Львович

В кинематографии работает с 1928 г. По сценариям Б. Бродянского поставлены фильмы: «Адрес Ленина» (1928), «Спасайте миллионы» (1928), «Ледяная судьба» (1929), «Пахари моря» (1930), «Рубикон» (1931), «Слава мира» (1932), «Первый взвод» (1933) и др.

В производстве находится сценарий «Высокое напряжение» (реж. В. Корш) Белгоскино.

По плану на 1935 г. работает над сценариями «Большой Днепр» для Белгоскино и «Мастера жизни» для Украинфильм.

Кинодраматург

ВИНОГРАДСКАЯ

Катерина Николаевна

В кинематографии работает с 1926 г. По сценариям К. Виноградской поставлены фильмы: «Обломок Империи» (1928), Бегствующий остров» (1929), «Полдень» (1930), «Комсомольская первая» (1931). В 1934 г. написан сценарий «Анка» для режиссера М. Ромма (Московский комбинат)

Полз... Рассеивался удивительный белый туман над всей землей... захлестываемый другой сменяющейся, расцвечивающейся, непереда ваемой- картиной восхода солнца.

И лучшее в аппарате сменяется прекрасным....

А в прекрасном — около какого-то аула в горах, — среди задумавшихся восторженных горцев, вглядывающихся в далекую вышину, — сидел изумительный седой горец, — играл взволнованный на зурне старик и пел удивительную песню

...МОЙ КАЗБЕК.

И уже другой ландшафт...

И уже где-то другие аулы...

И видим мы — невдалеке от какого-то аула стоял сгорбившийся, застывший со своей дряхлой старухой удивительный старик-горец и, задрав голову кверху, восторженно говорил

...НАШ КАЗБЕК.

И уже другой ландшафт...

И уже другая картина...

И видим мы, как где-то стоял покачивающийся мальчуган-горец с девушкой и, всматриваясь в далекую вышину, восторженный мальчик шептал

...МОЙ КАЗБЕК.

И уже другой ландшафт...

И уже другая картина...

И видим мы в горах пару людей, пару всадников, и всадники спешились, всадники застыли, всматриваясь в вышину, и какой-то замечательный, как будто сбитый с толку горец, схватив себя за голову руками, растерянный, восторженный лепетал

...АЙ КАЗБЕК.

И уже другой ландшафт...

И опять другая картина...

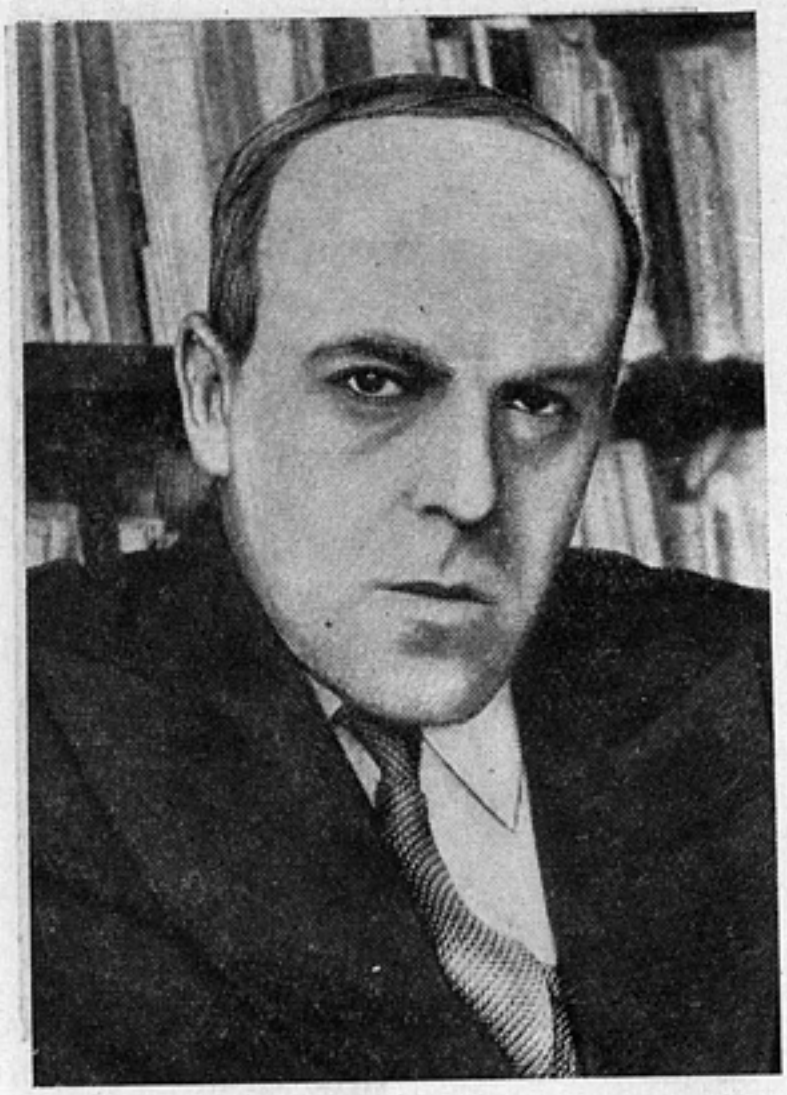
И что-то увидел и замолк, перестал петь удивительную песню старик-горец. Подняли головы, смотрят восхищенные люди в вышину...

Что-то увидел, что-то сказал своей застывшей старухе восторженный у аула седой горец, и медленно стащил папаху с голой головы...

Что-то увидели, удивленно развели руками и опустили вниз головы знакомые всадники...

САМ КАЗБЕК

...непередаваемый, удивительно задуманный, величественный медленно наваливался, выпирал... и вылез все-таки из раздавшихся туч Казбек...



Кинодраматург

ГРЕБНЕР

Георгий Эдуардович

В кинематографии работает с 1922 г. Автор сценариев: «4 и 5», «Его призыв», «Медвежья свадьба», «Дорога к счастью», «Саламандра», «Соперницы», «Разлом» (по одноименному роману Лавренева), «Завтра ночью», «Восстание рыбаков» (по роману Загерс) и др.

В производстве находится сценарий «Рур» (реж. Андриевский) Межрабпомфильм

Медленно мы подходим с аппаратом к Казбеку с одной стороны — красиво...

С другой — по-настоящему здорово.

С третьей — что-то необычайное...

С четвертой — чорт знает что такое.

Слово, как орудие сценарного производства, совершенно не использовано здесь, несмотря на обилие слов, имеющих целью описать задачу, поставленную драматургом режиссеру. Эпитет «изумительный», как и все другие эпитеты изложения, выражает не точку зрения аппарата на кадр, а ее отсутствие. Если технический сценарий подменял анализ сцены номенклатурой приемов засъемки ее сюжета, эмоциональный сценарий подменял киносодержание словесным описанием того впечатления, которого должен добиться режиссер, как-то оперируя с предлагаемым материалом. Но оба они кинематографическое разрешение изобразительных задач перекладывали на постановку.

Предлагая снимать кадр:

«но он уже не в кадре и его не видать», эмоциональный сценарий только доводил до очевидности беспринципность метода, которым работал, мотода кинематографической слепоты и уже полной капитуляции перед режиссером. Ни один эмоциональный сценарий никогда не удалось снять, потому что его никогда не удалось увидеть. Метод же его заключается в том, что гипертрофированное изложение задачи он выдавал за ее решение. Пытаясь преодолеть техницизм киномышления и сценарного письма, он в действительности подменял кинодраматургическое разрешение темы разрешением словесным. Но последнее если и рождало образ, то литературный, такой, который снять невозможно. Эмоциональный сценарий, для того чтобы быть поставленным, всегда должен был быть предварительно превращен именно в сценарий. Поэтому в съемке картину, ставившуюся по эмоциональному сценарию, всегда приходилось импровизировать.

Как и технический, эмоциональный сценарий с кинематографической точки зрения никогда ни хорош, ни плох. Он иллюзорен. Как тип сценария, он перестал быть кинематографом, не сделавшись литературой. Его положительными тенденциями были стремления расширить киновидение, обогатить его пристальностью и подробностью характеристики, сделать композицию свободной, приближенной к композиции романа и поэмы, наконец изложить это в сценарии

Кинодраматург

ЕРМОЛИНСКИЙ

Сергей Александрович

В кинематографии работает с 1926 г.

Автор сценариев: «Каторга», «Круг», «Пленники моря», «СЭП» (сборная программа), «Темное царство», «Земля жаждет» и др.

В производстве находятся сценарии «О любви и ненависти» (реж. А. Гиндельштейн), «Провинциальный роман» (реж. Б. Барнет) Межрабпомфильм, «Живой бог» (реж. М. Вернер) Таджикино

ясным, общелитературным языком, обнажающим, а не вуалирующим общие задачи всей постановки и каждой ее отдельной сцены. Эти тенденции, казалось, адресовали его не только к режиссеру в качестве записной книжки, а к руководству, делали достоянием всей кинообщественности в качестве цельного художественного произведения. В этом причины популярности т и п а эмоционального сценария. Но горячо поддержанный людьми либо не имевшими, либо потерявшими кинематографическую квалификацию, эмоциональный сценарий сделался типом киноработы либо начинающих, либо кончающих сценаристов и режиссеров. Он оказался цитаделью диктатуры намерений над кинематографическим делом, языком декларативной декламации в области идейной и в области искусства. Оторванный от профессионального зна чения еще больше чем технический сценарий, он выродился в шаманство по линии профессиональной и в богемное приспособленчество по линии идейно-художественной.

Все это превосходно понимал т. В. Сутырин, ставший на точку зрения необходимости раскрепощения сценария и от техницизма и от беспринципной литературщины. С большой последовательностью он провозгласил сценарий особым жанром литературы на том основании, что «все зрительные образы существуют в сценарии как образы литературные».

Но и здесь была опять допущена ошибка во специфике.

Специфика литературы — в образности ее пластического слова.

Причисление сценария к литературе в качестве одного из ее жанров методологически противопоставляет его картине.

Между тем картине противостоит не сценарий вообще, а некинематографический сценарий, сценарий не разрабатывающий, а со знаком плюса или минуса паразитирующий на «специфике».

Противопоставление сценария картине вызвано заблуждением относительно реальности картины, конкретной видимости в ней того, что в сценарии доступно только умозрению. Но по сравнению с реальной действительностью, с которой соотносятся сценарий и картина, оба они одинаково — факты искусства, которые должны быть различаемы не по материалу, которым оперируют, а по степени решения в их фактуре той задачи искусства, которую они выполняют. Нельзя себе представить одно произведение произведением двух искусств. Поэтому причисление сценария к художественной литературе по признаку его словесной

Кинодраматург

ЗАРХИ

Натан Абрамович

Работает в кинематографии с 1924 г. По его сценариям поставлены фильмы: «Особняк Голубиных», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и др.

В 1934 г. пишет сценарий для режиссера В. И. Пудовкина «Самый счастливый» (название условно). По плану на 1935 г. будет работать над сценарием для режиссера Эйзенштейна на тему о Москве

фактуры ставило перед ним ложные задачи. Описание Венеры Милосской, которое заменяло бы ее самое, то есть было бы и литературой и скульптурой, невозможно. Если бы статуя и ее изображение исчезли из мира,— никакая литература, даже создав параллельные ей произведения словесного искусства, не дала бы серьезного представления о ней в действительности. Вычесть скульптуру из произведения скульптуры, заменив ее литературой, значит обессмыслить его. Поэтому же бессмысленно вычитать из сценария — кино, хотя сценарий и не располагает ни одним средством киновоздействия кроме идеальных.

Совместительство кинообразов с литературными возможно, но оно и неважно, и ненужно. Сценарий является литературой вполне независимо от достоинств, специфических для литературного художественного произведения и обязательных для сценария в степени, требуемой культурным изложением. Корни ошибки причисления сценария к художественной литературе в силу его стилистических словесных качеств лежат в игнорировании кино как искусства. В неожиданной перекличке с «техниками» кино рассматривается здесь как иллюстрация к литературному сюжету, как зрительное овеществление текста.

Утверждение сценария литературным произведением есть перескок через его кинематографическое качество и назначение, то есть через то именно, что составляет его специфику и определяет его.

Раскрепощение сценария от техницизма и литературщины с общей и неверной формулировкой его роли было откреплением его от кино. Литературщики от этого не пострадали, они просто отскочили от кино, дисквалифицировались или переквалифицировались, что было тем легче, чем воображаемее была их киноквалификация. Но при этом произошли и факты более серьезные. До сих пор господствует, а с приходом в кино большого количества писателей—усилилась опасность писания сценариев литературно гипертрофированных, непомерных по обилию материала и избытку сюжетно-фабульных линий. Многочисленность возможных киноре шений, предоставляемая материалом таких сценириев, только на первый взгляд кажется признаком их богатства. Возможность м н о г и х решений, не определяющая н и о д н о г о из них, является как раз признаком профессиональной

бедности, писания вслепую, работы наглазок. Такой сценарий композиционно рыхл и не влезает ни в метраж, ни во время демонстрации картины. Ложная беременность литературой — болезнь не только новичков, но и по-настоящему квалифицированных работников. Сценарий Н. Зархи и С. Юткевич «Человек, которой не убил» — чрезвычайно дорогая расплата за путанную теорию литературного сценария.

Суть дела заключается в том, что авторский сценарий и пишется и читается не литературным, а кинематографическим опытом. Если будущую статую нельзя подменить никаким описанием, то например рисунки Родэна — это уже если не скульптура, то рисование с точки зрения и в интересах скульптуры. Но нужен культурный и опытный в скульптуре глаз для того, чтобы понять именно это качество родэновских исследований. Их значение не в том, что они — рисунки, а в том, что они — скульптура в карандаше.

Действительная роль сценария в искусстве кино и его творческом процессе еще только намечается. Его опыт — еще почти целиком отрицательный опыт, очень значительно обусловленный родимыми пятнами происхождения кино. Сценарист пока еще только знает опыт перемещения ведущей роли в производстве картины. Перемещение это началось еще в то время, когда ведущая роль в производственном процессе принадлежала оператору, ставившему в павильоне аппарат, по которому строилась декорация. Последовательно она переходила к актеру, художнику и наконец к режиссеру. Сценарист ждет «движения воды» в свою сторону. На словах он его дождался. Сценарий давно признан ведущим звеном кинопроизводства. Задача состоит в том, чтобы осмыслить и закрепить в полном смысле слова революционную ситуацию, в которую вступила кинодраматургия.

Как нельзя вообразить описание Венеры Милосской, которое заменило бы статую, так невозможно представить себе будущую статую по рассказу о том, что должен, что будет делать художник. Это всегда окажется общей идеей плюс неизвестность о том, как мастер ее преодолеет, ибо произведение искусства — есть всегда вытеснение общего его конкретным воплощением. До совершения творческого акта к словам задания также нельзя прибавить произведение искусства, как нельзя словами описания вычесть из произведения его материально-творческое бытие.

Сценарий, — поэтому ни описание будущей картины, долженствующее ее подменить, ни сборник задач, ре-

Кинодраматург

КАПЛЕР А. Я.

По сценариям Каплера поставлены фильмы: «Студентка» (1930), «Шахта 12—18» (1931). В производстве находится сценарий «Три товарища» (Лен. ф-ка), «Второй секретарь» (совместно с М. Чумандриным) — предназначается к постановке в 1934—35 г.

По плану на 1935 г. работает над сценарием «Храбрый трус»

шение которых переложено на режиссера. Сценарий есть творчески самостоятельный этап создания произведения киноискусства.

Через сценарий, заключающий в себе картину, материал действительности делается произведением кино. Через картину, заключающую в себе сценарий, материал кино делается фактом действительности. Задача режиссера — в результате постановки достигнуть исходных пунктов сценарного замысла. Сценарий есть идеальная конструкция, точка пересечения действительности с искусством, в обе стороны являющаяся динамическим формосодержанием. Со стороны содержания он должен быть действительной, деловой, а не вздорной абстракцией (технический сценарий), со стороны формы — деловым материалом, переработанным в киноискусство, а не сырьем действительности или фактом другого искусства (литературный сценарий).

Идеальное конструкторство кинокартины и есть кинодраматургия. Словесный комплекс кино—это не сюжетно фабульное мешечничество по маршруту литература — экран. Слово в кино — это одна из крепчайших связей кино с культурой. Оно — тот элемент старого искусства, без которого новое, при всей его специфичности, сконструироваться не может. Конструкторство кинокартины требует кроме идеального кинематографического видения еще и материального слова для его выражения, хотя непосредственно в картину оно и не входит. Заставить слово, внекинематографическое само по себе средство, работать в интересах и с точки зрения киноискусства — такова природа и роль авторского сценария. Работать же с точки зрения и в интересах кино, значит добиваться словом создания не словесного образа, который невозможно снять, не взяв его на слом, а образа кинематографического, такого показа движения зрительно-слуховых элементов будущей картины, который одновременно был бы и движением показа произведения.

Компетенция кинодраматургии безгранична, хотя и очень ограниченно использована. Революционность ситуации для нее заключается в том, что классовое сознание и классовая акция, которой является киноискусство, в советском периоде его развития оплодотворено необходимостью по-новому осмыслить и использовать кино как технику. Этот процесс создания головного мозга для технического изобретения, оснастки его как нового искусства нового общества

Кинодраматург

КОРНЕЙЧУК

Александр

Автор поставленных сценариев: «Приятного аппетита» и «Незабываемые сигналы» (по его пьесе «Гибель эскадры»)

Кинодраматург

СКЫТЕВ

Сергей Сергеевич

В кинематографии работает с 1929 года, окончил Московский ГИК. Автор сценария «Солнце восходит на Западе» (1933).

В производстве находится сценарий «Вражда друзей» (реж. Поздняков) Востокфильм

и есть борьба за новый сценарий, борьба за кинодраматургию.

Этот процесс вызывает к жизни кинодраматурга, знающего действительность страны и действительность кино. Из предлога и повода для постановки, из записной книжки режиссера сценарий превращается в самостоятельное художественное произведение, кинематографически решающее все основные и сложнейшие задачи будущей картины.

Если взять только проблему сюжета, то для кинодраматургии здесь непочатый угол работы по-новому. Сюжетное значение изобразительной детали в кино сильнее, потому что очевидней чем в каком бы то ни было искусстве. В кинопроизведении, сценарии и картине сюжет таится в системе почти незамечаемых мелочей, как будто не имеющих прямого отношения к официальной теме произведения. Но это и есть та таинственная причина, по которой улыбка Менжу или мертвенно-несообщительный, расчетливо-высветленный, удаленный на дистанцию, с которой начинается наблюдение, а не участие, кадр «Великого Утешителя» — неоспоримые элементы сюжета этих картин. Чудо кинематографического искусства — «Парижанка» — построено на ничтожном и плоском сюжете. Но он так поддержан и поднят изобразительными сюжетными обертонами, что кажется монументальным. Он и на самом деле монументален. Улыбка и саксофон Менжу, лицо и манера массажистки укрощают не хуже тюрьмы и чахотки. У Чаплина благодаря им вышло то, что только декларировал, но не сделал Мейерхольд,— истребление женщины всеми опосредствованиями целево организованного строя. Это потому, что сюжет Чаплина интенсивен, не только формально держит, но пронизывает ситуации, доведен не только до коструктивной, но и до образной ясности. Уменье строить сюжет требует такого детального знания действительности, которое позволяет мастеру работать на отборе деталей, система которых дает полный и цельный образ действительности. Использование детали в кинодраматургии до сих пор в подавляющей массе формально, технично, направлено на трюковое округление композиционной схемы, имеет характер отписки от действительности, размельчения ее на деталь.

Нахождение таинственной кривой, которая в результате отбора и построения дает безукоризненную прямую искусства, аналитическое исследование и изобретательство кинематографического из

Кинодраматург

ФИЛИМОНОВ

Александр Александрович

В кинематографии работает с 1927 г. По сценариям А. Филимонова поставлены фильмы: «Маленькие и большие» (1927), «Заводной жук» (1928), «Остров Тогуй» и «Мировое имя» совместно с Плонским и Тейтельбаум (1929—30 г.). «Те, которые прозрели» и «Бомбист» совместно с Н. Зархи (1930—31 г.), «Город под ударом» совместно с Геника (1933 г.), «Крылья».

В производстве находятся сценарии: «Веселая Москва», (реж. Ходатаев), «Космический рейс» (реж. Журавлев), «Летчики» (реж. Галаджиев), «Автокурс» (Ленинградская фабрика)

аморфной массы материала, представляемого действительностью, и есть дело кинодраматургии. Она предопределяет все возможности постановки, которая будет вынуждена рассматривать такую драматургию не как предлог, а как задачу, не как повод, а как право на свою работу.

Печатание произведений кинодраматургии есть создание кинолитературы. Она войдет в общий литературный фонд не столько потому, что она имеет литературную, сколько потому, что она имеет кинематографическую ценность. Никому не нужны драмы для чтения. Они одинаково хуже драм для постановки и нормальных романов. Также никому не нужны сценарии для чтения.

Но сценарии, сумевшие в кинообразной форме отразить и воплотить нашу действительность, ее интересы, задачи, потребности, — равноценны всем другим действующим родам оружия искусства — драме, роману, стихам. Они войдут в советскую культуру, будут необходимы и специалистам и тем сотням тысяч людей, которые имеют киноопыт, но не имеют осознанного киноязыка и стремятся овладеть им. Они помогут приходу в кино новых людей и произведений, которых кино пока ищет любыми способами, кроме рациональных.

Заключенные

Литературный сценарий

Н. ПОГОДИН

Тоскливая, дикая страна с ее «чугункой» на Мурман, одинокий деревянный полустанок с керосиновым светом, куда и приехала партия заключенных.

Вышли из вагона невеселые люди, разные люди и совсем чужие друг другу. Их много и являют они пеструю картину одеяний и лиц, но они молча идут через пути, пробираются на непроходимую дорогу и скрываются в древнем, пасмурном лесу.

Они же стоят очередью у крыльца лагерного Управления.

Здесь проходят люди, торопясь и не обращая внимания на прибывших. Очередь наблюдает. Перед людьми новый мир, где надо прожить годы.

Медленно, как бы фланируя, с тростью в руке поднялся по лестнице крыльца человек средних лет с лицом бритым, красивым... А другой из очереди — инженер Садовский — вздрогнул, шагнул вперед к ступеням крыльца, но человек вошел за двери.

— Это он,— шепчет Садовский.

Нервно вынул дорогой, прекрасно отделанный портсигар, закурил, опускает портсигар в карман пальто и не слышит, как у кармана оказалась чужая рука. Портсигар в руках карманника, стоящего тут же в очереди. Обличье — бывалое, глаза скромно опущены, под кепи прическа с «напуском». Имя его— Лимон.

А к Лимону из очереди подошел приятный и вежливый молодой человек.

— Извиняюсь, — нежно говорит он.— Это мой фамильный портсигар.

Лимон знающе отступил, взглянул на молодого человека, вдруг съежился, вдруг выпрямился и протянул портсигар. Перед ним универсальное имя — Костя Капитан.

— Вы меня узнали? Очень приятно.

Капитан изящно открыл портсигар, предложил Лимону папироску, но грубо, тоном приказа, сказал:

— Лимон, держись около меня.

Последний опустил глаза.

А поп о. Варфоломей из хвоста очереди, наблюдая эту сцену, глянул в высь и молвил:

— Пресвятая троица, куда я попал!

С крыльца комендант в военной форме без петлиц позвал:

— Садовский, Юрий Николаевич, инженер...

Садовский вышел. Комендант спустился. Вежлив:

— Идите за мной.

Эх, как нехорошо, как тоскливо кричат зимние птицы над безобразным корчевьем. Слышно гармошку. Страданья. По новой дороге идет трактор. На тракторе — девушка, курит и кричит:

— Комендант, прокачу!

— Видали? Ударница.

Садовский остановился:

— И здесь ударники есть?

— Все есть... все.

Стрелок с винтовкой на-готове сопровождает троих ребят. Один из них помоложе, одетый в женскую бархатную кофту с меховым воротником, в брюках клеш и берете идет с танцами и нагло, насмешливо кричит Садовскому:

— Вредитель, контра. По пятьдесят восьмой? Я вас поздравляю.

Садовский остановился. Сзади хохот прошедших ребят.

— Мне тоже дали десять лет. Пойдемте.

— И вы тоже заключенный? — удивляется Садовский.

— Тоже.

— Как же так?

— Так, — говорит комендант. — Чекистом был, начальником... в свои лагеря попал.

Садовский спросил весело:

— Значит и чекистов сюда сажают?

Комендант ответил невесело:

— Сажают.

Они подошли к дверям деревянного дома с вывеской «Столовая административно-технического персонала».

— Пожалуйте... — комендант четок и вежлив.

— Мне? Сюда?

— Вы — инженер. Вы приехали строить. Пожалуйте.

Обычная столовая. Скатерти, цветы, портреты, плакаты, девушки в халатах. Едят люди... стук посуды. Выкрики:

— Суп-пейзан — два раза, макароны — раз.

Садовский оглядывается.

— И это все заключенные?

— Все заключенные, — громко, без стеснения, на широком жесте руки сказал комендант. — Не стесняйтесь, пожалуйста.

———

Очередь превратилась в три: группа женщин, лиц духовных с людьми крестьянского вида и неизвестных, разношерстных горожан, среди которых идут Капитан и Лимон. Стрелков нет. Последнюю группу ведет веселый парень с нашивкой красного креста на рукаве. Он указывает на барак, где виден номер 12:

— В этом отеле вы будете жить... — и на движение некоторых в сторону барака: — У нас гостям полагается сделать туалет.

Человек огромного роста, большой задумчивости, по прозвищу Никанор Куцый, почесал в загривке.

— Вот именно, — подтвердил провожатый.

Все они направляются к бане. В лагере пустынно. Интересно следить за Капитаном. Он, приопустивши козырек на глаза, внимательно и упорно оглядывает лагерь. Задержался на перекрестке, присмотрелся к дальнему лесу, догнал своих, усмехаясь. Лимон попрежнему идет опустивши глаза и держится ближе то к одному, то к другому из людей своей группы. Наконец в его кулаке оказывается что-то. Он разжал кулак, там в грязном обрывке газеты — старые пуговицы, моток ниток с воткнутой иголкой. Лимон поморщился и сказал тому, у кого украл:

— Не теряй имущество. Пригодится.

Отдал. Оборванный принял с усмешкой, но от Лимона отошел.

Капитан остановился, поднял кепку, распростер объятия.

— Соня... — кричит Костя. — Это вы или ваша копия? Как вы попали на этот курорт?

Перед Капитаном стоит тонкая, красивая женщина с горящими глазами и беспокойными движениями, бывшая летчица — Соня Монахова.

— Так же, как вы, — отвечает она с улыбкой.

Капитан обнимает ее за талию, просто и благородно, жмет руку в тонкой лайковой перчатке с дырками.

— Здравствуй, Софья. Откуда тебя взяли?

— Из Крыма... а тебя, Костя?

— Из Батума... Я думал уехать в Турцию, а попал на границу Финляндии... Бурная жизнь.

Соня грустно сказала:

— Здесь плохо, Костя, очень плохо.

———

В профиль крупно бритое лицо, волосы зачесанные назад, чисто выбритая шея, на высоком военном воротнике два ромба. Это — начальник отделения Беломорских лагерей ОГПУ чекист Николай Громов. Длинный прямой взгляд. Рука закрыла ящик письменного стола.

— Здравствуйте, инженер.

Садовский поклонился, снял кепку и на молчаливое приглашение начальника сел в кресло. Ему бросился в глаза портрет Ягоды.

Он налил себе воды из графина, выпил и сказал:

— Слушаю ваши приказания.

— Вам известно что̀ мы строим? — сухо спросил Громов.

— Слыхал в Бутырках.

Громов серьезно сказал:

— Это плохая информация.

— Слушаюсь.

Садовский шарит по карманам.

— Портсигар украли.

Громов заметил:

— Смотрите. Это не детский дом.

———

Медленно рядом идут Соня и Капитан. Разговаривают, грустно глядя под ноги.

— Что думаешь делать, Соня?

Арт. театра Вахтангова Державин М. С. в роли чекиста Громова в фильме «Заключенные». Реж. Е. Червяков, опер. С. Беляев

— Бежать.

— Я то же думаю. В лагере много чекистов?

— Один.

Этот «один» едет на автомобиле «Форд» с Садовским, едет медленно, выбирая дорогу, в упор глянул на Капитана. Капитана качнуло, перекосило, рванул ворот теплой жакетки, вырвал крючки с мясом.

— Вот кого я ненавижу... ромбы.

Соня на это внимания не обратила. Сказала, сплюнув по-мужски:

— Заставляют работать.

Капитан спросил, тоже сплюнув и угощая Соню папироской:

— Что они тут делают?

— Какой-то канал.

— Зачем?

— Не знаю.

Капитан вдруг расхохотался. За поворотом он увидел группу плотников на стропилах с топорами. Те пели вполголоса.

— Интересуюсь, — хохочет Капитан, — как это я буду работать?

— Я бы посмотрела... смеется Соня.

— А ты работаешь? — спросил Капитан.

Соня сказала такое на ухо Капитану, от чего тот качнулся и беспомощно взмахнул руками.

— Ах, Соня, мы здесь проведем время не плохо.

Строго, как старший, приказал:

— Сонька, держись за меня. Жулики должны объединяться. Покажи твой барак.

Соня указала.

— Жди вестей.

Громов и Садовский вышли из автомобиля на краю лесной деревушки. Им надо подняться в гору. Слышен шум воды. Садовский с трудом поспевает за Громовым. У Садовского шлепают галоши. Он оступился, попал рукой во что-то. Тоска. Ненавистная статная и ловкая спина военного впереди. Потный и злой влез Садовский на гору. Перед ним вид Карелии, суровой и прекрасной. По одну руку — мощный водопад, разливающийся по камням, дальше — извилины замерзшей реки с необжитыми берегами. Там — валятся сосны. Народ валит лес. По другую руку — скалы с порослями северного мелколесья. Внизу — неверный порядок изб древней деревушки.

— Этот водопад мы арестуем, — говорит Громов и указывает на леса, скалы, бездорожье, безлюдье. — Вырубим в скалах шлюзы, поставим плотину. Здесь пройдет наш участок канала. Завтра вы примете строительство как главный инженер.

— Я — главный инженер?!

Громов, отвернувшись от Садовского, предложил ему папиросы:

— Возьмите, у вас нет папирос.

Садовский взял пачку, вынул папиросу, но закурить забыл.

— Я ничего не понимаю. Меня сослали сюда на десять лет. Я — заключенный. Я — преступник.

Громов ответил в упор:

— Нас это уже не касается. Здесь будем начинать новое. Усвойте, инженер. Теперь давайте заниматься делом.

— Хорошо.

Садовский встал и демонстративно поклонился Громову. Громов осмотрел Садовского с ног до головы и ответил:

— Завтра вы здесь будете приказывать, инженер. Давайте заниматься делом.

Костя Капитан входил в барак. Нет, он не рисуется. Это его привычка входить хозяином в тюрьму и банк.

— Здорово, урки, — от порога кричит он с любезным превосходством.

Человек в очках, тщедушный и маленький, злобно ответил:

— Пошел к чортовой матери.

Костя тонко удивился на легкой гримасе бровей:

— Кто это сказал? Ах, это вы сказали?

А между прочим, метким приемом вывернул на бок голову сказавшему, отбросил его прочь к нарам в мусор:

— Когда придете в себя, приходите извиниться.

По койкам, где лежат, отдувшись от сна, нечесанные люди, по проходам, где слоняются босые оборванцы, у столов, где Цыган меняет финский нож на башмаки, — кругом пронеслись три слова: «Костя Капитан, ростовский».

Костя садится на кровать. Осмотрел — простыня, подушки, полотенце.

— Живете с комфортом. Карты есть? — сказал в пространство, не видя никого. И перед ним явился маленький человек в очках, подавая веером колоду карт. Костя взял карты. Явились Цыган и Лимон. Цыган спросил:

— На что играешь? Чем отвечаешь?

Костя оглядел Цыгана.

— Я играю на твои сапоги.

Цыган инстинктивно схватился за свои сапоги.

— Кто хочет выиграть эти сапоги? — спрашивает Костя.

Но Лимон заслонил собой Цыгана:

— Костя, брось... Это наш человек... не стоит.

— Хорошо,— отмахнулся Капитан и, взглянув в окно, засмотрелся.

Там торопливо идет молодая, красивая женщина, в белых высоких ботинках, в шубе из белок и шапочке.

— Эта барышня мне нравится. Кто она такая?

Человек в очках ответил:

— Жена начальника.

Костя решительно устроился метать банк.

— Я играю на жену начальника. Кто желает выиграть эту дамочку??

Цыган поковырял черным пальцем в носу и отошел в тень. Человек в очках стоит в позе адьютанта рядом с Костей.

Силач ухмыляется.

— Ни... да...

Лимон хлопнул в ладоши:

— Иду на дамочку.

Сел против Кости.

— Чем отвечаете?

Лимон вынул из кармана четыре бумажника, в каждом — деньги, из-за пазухи достал пару часов. Капитан, мимолетно взглянувши на эти вещи, продолжает:

— Мы играем на ее боты, на ее туфли, на ее чулки, на ее барахло, а потом мы играем на ее любовь. Кто проиграет, тот обязан доставить ее живую. Реально?

— Реально.

— Игра честная?

— Вполне.

А барак подымается. У места, где началась игра, образовалась давка. Проснулись спящие. Безразличные и тупые оживились. Молодые лезут по столбам наверх, задние неврастенично переживают игру.

— Шапочка, — говорит Капитан.

Лимон, глядя на карты, ответил:

— Ваша.

В банке дамочка...

Решительный момент, понятный момент. Если издали посмотреть на сгрудившихся людей, то можно увидеть, как над ними поднимается пар. Оттуда еле выбирается человек в очках, смутный и растерзанный, но он в восторге кричит:

— На живую бабу играют. Вот это люди!

Вдруг все отхлынули, раздались, общий вздох и хохот, что из тихого и мелкого переходит в рев. Хохочущие жулики дают дорогу сердитому Лимону. Капитан убирает его вещи в карманы и деланно зевает. Хохот продолжается. Лимон остановился. Хохотать перестали.

— В чем дело? Я вам дамочку доставлю. Отвечаю жизнью. Слово вора.

Человек в очках захлопал в ладоши. И многие одобрительно сказали:

— Да... Настоящие ребята приехали... орлы.

Капитан же поднялся на койке:

— А вы — работать... Пускай лошади работают.

Улыбки. Смех. Одобрения.

— Я так и знал, — говорит Капитан, — это общество со мной вполне согласно. Жду на ночь дамочку. Место укажу.

Лимон поднял руку:

— Слово вора.

———

Громов в кабинете. Ходит. В руках толстая книга. Похоже, что Громов повторяет урок. Это немного странно и смешно. Он шепчет что-то, опускает книгу и указательным пальцем пишет в воздухе неизвестные знаки. Потом справляется в книге и радостно говорит самому себе:

— Ага... верно.

Его упражнения прерывает телефон.

— Да, — отвечает Громов. — Садовский назначен главным инженером. Да. Его приказания следует выполнять. Да... категорически.

Явился комендант. Взял под козырек, но другой рукой в нетерпении перебирает пальцами.

— Что случилось, комендант? — Громов сел за стол, книгу сбросил в ящик стола ловко и привычно.

— Уголовные проиграли в карты вашу жену.

Громов поморщился, потом усмехнулся.

— Смелый народ... Кто?

— Барак двенадцатый. Имена неизвестны.

— Узнайте, доложите.

Громов берет телефон. Комендант продолжает рапортом:

— Прибыл начальник. Едет в Управление.

Но двери распахнулись. Явился начальник. Комендант слинял. Боком в сторону и — пропал.

Начальник по виду крайне благодушен и доволен всем на свете.

Он хохочет.

— Ну и дороги у тебя. Вот я себе шишку набил.

Он снимает буденновку и шинель, показывает пятно на бритой голове, отдувается, поглядывая на Громова, и весело говорит:

— Жену у тебя еще не украли, товарищ Громов? Слыхал я, что жену у тебя проиграли. Жена-то знает об этом?

Громов молчит. Это отнюдь не веселые шутки. Это — выговор. Рука осталась на трубке.

— Ты звони, не стесняйся... звони, Громов.

Начальник садится, набивает трубку. Не хочется Громову звонить при нем, но, чорт, — надо. И Громов звонит...

— Дайте квартиру...

Начальник в большом блокноте делает отметки. Громов говорит, подбирая слова:

— Маша... ты поменьше ходи одна, квартиру закрывай, держи при себе револьвер.

Начальник:

— Скажи ей, в чем дело. Не стесняйся.

Громов:

— Тебя, так сказать, в карты проиграли... Не понимаешь? я тебе после...

— Дай-ка трубку, — протянул руку начальник, — я ей сам объясню.

Жена Громова полураздетая говорит по телефону в постели и хохочет:

— Теперь я поняла... спасибо за совет... Приходите вечером чай пить. Я приехала сюда отдыхать.

Молодая женщина беззаботно укладывается в постель, берет книгу Толстого «Петр I», глядит на часы — четверть восьмого. Подняла подушку — там маузер. Перелистывает книгу, по-детски слюнявя пальцы.

Дверь мягко открывается, входит капитан и в один прыжок бросается к письменному столу, который стоит рядом с кроватью. Садится на стол, закрывая собой ящики и отодвинув телефон:

— Вы меня понимаете?

Нехорошо, бледно усмехается Капитан. Женщина дернула одеяло на горло. «Петр I» упал на пол.

— Вашей жизни ничего не угрожает, но сопротивление невозможно... С тех пор, как ушел ваш муж, дом находится в наших руках. Любовь или сила?

Женщина ужаснулась, бросилась в угол к стене, всплеснула руками.

— Мадам, к чему слезы? Я считаю до трех.

А мадам выхватила из-под одеяла револьвер:

— Пошел к чорту, мерзавец.

Мадам, несмотря на женственную миловидность и нежность, взвела револьвер умело и, не стесняясь, что в рубашке, села. Смотрит в грудь Капитану. Отнюдь не рисуется. Такая убьет. Надо уходить.

— Я считаю до трех.

Капитан лениво встал, но с револьвера глаз не отводит и к дверям отходит спиной. Однако бравирует:

— Мадам, я этого от вас не ожидал.

И нерешительный жест руки с револьвером, Капитан выпрыгнул вон. Женщина схватила трубку телефона и положила на место:

— Зачем ему мешать работать.

Вскочила с постели, накинула халат, вышла в коридор. Там—никого. Открыла дверь на кухню, увидала — работница сидела связанной и мычала, во рту была бумага. На столе лежали отмычки. А Капитан с Лимоном шли зарослями по задам строений. И Лимон упрашивал Капитана:

— Скажи... хорошая баба?

Капитан солидно и гордо сказал:

— Очень страстная дама.

———

Начальник, кстати имеющий не два, а четыре ромба, говорит Громову:

— Осудить, наказать, изолировать — дело простое. Ты найди этого подлеца, который твою жену в карты выиграл, и сделай из него труженика. Вот зачем партия послала сюда чекистов. Канал — это средство для переделки людей.

Сел рядом с Громовым за стол:

— Давай твоих инженеров.

Кнопка. Звонок. Комендант. Четко. Военный стиль.

— Зовите инженеров.

— Слушаюсь.

Вошел человек бородатый, в котором навсегда остановился дореволюционный стиль России. Кажется, что он ищет иконы, чтобы перекреститься, глянул на Ягоду, отвернулся и сел в самый угол. А начальства будто нет. Не взглянул. Громов на открытом блокноте быстро написал: «Инженер-строитель, специалист по церквам. Мошенник и растратчик».

Начальник, косясь, читает. Почесал пальцем нос.

Вошли двое. Какие-то провинциалы. Оба поклонились. Один стал протирать очки. На них не остановились, потому что вошел Боткин. Откуда он пришел? Прямо с Бронной, где гулял, из Камерного театра? Даже не поднят воротник его заграничного пальто, рука в перчатке держит строгую трость. Он снял шляпу, сказал:

— Добрый день.

Мягко улыбнулся, сел под портретом и шляпу рядом положил на стул. За это время Громов уже написал о нем, а начальник прочел: «Боткин. Дворянин. Ученый. Конструктор. Контрреволюционер и вредитель».

Начальник кивнул — знаю, вдруг сказал Боткину в упор:

— Вы одеты не по сезону.

И также мягко улыбаясь тот ответил

— Я — кабинетный работник.

Вошел Садовский. При нем большой портфель. Он почти вбежал. Он спешил. Он деловито раздевается и демократически бросает пальто на стул, садится, растегивает портфель, а Громов пишет начальнику: «Имейте ввиду — крупный инженер и крупный вредитель. Отчаянно саботирует».

Начальник встал:

— Так... все собрались?

Быстро вышел и стал впереди стола, сразу сказал:

— Ваш участок безобразно отстает. Здесь собрались крупные инженеры. Аппарат блестящий, а дела? Я объясняю это прямым нежеланием работать...— он взглянул на Боткина, тот неуловимо улыбнулся. — И если хотите, это — саботаж.

Садовский глядел в раскрытую папку. Инженер, строивший церкви, сидел сложа руки на животе.

Начальник продолжал:

— Требую деловых ответов на три вопроса. Когда будет закрыт водопад? Когда вы построите плотину? Когда вы построите шлюзы? Можете ли вы точно ответить на эти три вопроса?

Начальник сел.

Молчание. Сидит корпорация. Строгие лица. Японская выдержка. Ум и непроницаемость.

Боткин уронил на пол карандашик. Легко наклонился и наклонившись обвел взглядом всех присутствующих инженеров, длинно и глубоко, опуская ресницы. Поднял карандашик, встал:

— У меня нет под рукой материалов,— тоже улыбка. — Разрешите выйти за материалами.

— Пожалуйста.

Боткин взял шляпу, трость, медленно прошел. Тогда встал строитель церквей:

— Мне бы тоже надо пойти справиться, — но жуликовато глядит в пол.

— Пожалуйста.

Встали двое. Начальник махнул рукой:

— Пожалуйста.

Садовский волнуется. Кашлянул.

— У вас тоже нет материалов? — серьезно спросил начальник.

— Да.

— Скорее возвращайтесь.

— Слушаюсь.

И Садовский убежал. А начальник расхохотался.

— Да... Публика... Пошли сговариваться. Этих, Громов, будет труднее переделать, чем уголовников. А какой ценный народ. — Он взял Громова за плечи:

— Ну, чекист, подтягивай туже ремень. Не отступай.

— Не отступлю, — усмехнулся Громов.

Но вошел Боткин:

— Я готов.

И ниже обычного поклонился.

———

Женский барак. Какие-то убранства, какой-то уют. Пышная дама с невинными губами-бантиком снимает чулок у окна и вздыхает.

— Ах, фельдеперс...

Штопает. Девушка с татуированными кистями рук учит другую маленькую, ангелоподобную, как бить человека в висок. Разжимает руку — там большая гайка.

— Повтори.

Ангелоподобная становится в мужскую позу, стискивает зубы, размахивается. А из угла долетает тонкое пение:

— Святый боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас...

Лежит Соня на постели с раскрытыми глазами, говорит:

— А я в Москве котиковое манто имела... — и полной даме: — Нюрка, пришей мне, ради бога, кнопки на кофту.

Бросила кофту к окну.

— Я котиковое манто на кокаин выменяла. Мне осталось жить два лета, а потом я отравлюсь кокаином от громадной понюшки.

Поднялась на локте, запела:

По утру объявление в газете,
Что ее на бульваре нашли,
В пять часов на снегу, на скамейке,
И в приемный покой отвезли...

Из угла несется:

— Господи, помилуй, господи, помилуй...

Соня мрачно глянула туда, взяла с пола полено, пустила полено в угол. Пение прекратилось. Соня наблюдает за обучением ангелоподобной Нинки:

— Ты ей покажи, как бить в сердце... ох, тоска... выпить охота.

Татуированная крикнула вдруг:

— Ша... начальство идет.

И они с Нинкой сели скромно, взяли по газете. Соня растянулась на кровати в нехорошей позе.

— Надоели мне эти сволочи.

Проходом идет начальник, за ним Громов, врач, Садовский, комендант и заведующий культурно-воспитательной частью — воспитатель. Прошли в молчании. Соню не заметили. Соня вскочила и к полной Нюрке, которая стоит на вытяжку, с чулком в руке:

— Думала, этот агитировать будет. Ни хрена не получится.

Обернулась, а «этот» — начальник — один стоит перед Соней.

— Я про тебя слыхал... — сказал строго. — А ты еще совсем молодая.

— Смотря для чего, — нагло ответила Соня.

— Для того, чтобы жить.

— С кем?

Соня села, нога на ногу. Играет.

— Смела!

Начальник сел рядом.

— Не скрываю.

— Ты второй месяц отказываешься работать?

— Ошибаетесь, я пятнадцать лет отказываюсь работать.

Но играя, Соня жадно глядит на трубку начальника. Тот вынул папиросу:

— Кури.

И Соня от него боком, в сторону. Тик. Злоба.

— Ну, ну, без подходов. Я — воровка, я — бандитка. Мне не о чем говорить с советскими генералами.

— Что верно, то верно. Ты бандитка. Сколько лет получила?

— Десять.

— Ты закури. Курить ведь нечего?

— Ладно, — взяла папиросу. — Благодарю.

Начальник вдруг спросил.

— Отец был крестьянин или рабочий?

Завидует полная дама, качает головой — дура Сонька, но стоит чинно на вытяжку. Те двое читают газеты, закрывши лица. Из угла опять зазвучала молитва нараспев.

Соня ответила хмуро.

— Рабочий.

— Металлист?

— Железнодорожник. В крушении погиб.

Начальник как бы вздохнул.

— Понятно... У меня отец тоже был рабочий... умер от чахотки. Прощай пока. Все понятно.

Что такое ему понятно? Соню оставили в недоумении. Она вдруг забыла играть в дешевую небрежность. Вскочила, бросилась к проходу, там далеко в открывшуюся дверь врезались лучи солнца и под дневными лучами прошел человек, которому что-то понятно. Медленно закрылась дверь, в проходе стало темно. У Сони грязноватая кофточка со следами былой роскоши, крикливых отделок и юбка, когда-то плиссированная в мелкую складку.

— Нюрка, скажи, ради бога, — что ему понятно?

Из угла опять понеслось «Отче наш»... И нет под руками полена. Две девушки давно репетируют воровской смертный бой. Дама, именуемая Нюркой, знающе смакует губами. Она привыкла думать со смаком. У нее ямочки на щеках и противная миловидность.

— Нюрка, скажи... ты все знаешь... ты сводня.

Дама-Нюрка тянется через кровать к Соне. Она искусительно поет-говорит:

— Хотите, я вам загадаю на этого благородного короля?

И откуда-то из недр одежды и тела она вынула старинные атласные карты, вынула короля пик, подает Соне двумя пальцами, как лепесток подают.

— Загадайте на этого военного мужчину.

Соня взяла карту, глядит, вдруг навернулись слезы, вздрогнули губы и Соня свирепо плюнула в карту и бросила короля так, что карта пристала ко лбу Нюрки. Та не обижена, между прочим стерла со лба короля ладонью и сказала:

— Сонька, ты отравишься. Клянусь богом.

Сонька легла навзничь, как была до этой сцены, вынула из-под подушки следы книжки с обложкой «Без черемухи», вырвала страницу и прямо по тексту крупно и малограмотно написала: «Костя, достан меня водки а то я пойду ложитца под поезд. Сонька». Крикнула:

— Нинка!

Нинка, как гвоздь перед Соней, со своей буйной белой головой.

— Нинка, лети!

И Нинка летит с запиской

Железнодорожные пути. Поселок. Костя Капитан идет поселком, как ходят первые парни на деревне. Подморгнул рябой бабе. Та глазами указала в сторону на тихий домик. Капитан в домике перед старичком. Старичок — мелкий Плюшкин, шинкарь и скупщик ворованного, сидит и обнюхивает камеру фотоаппарата. Костя подал червонец и кивнул. Старичок потянулся в святой угол и за колечко потянул икону Николая Угодника. Икона открылась как дверца, а за ней оказались полки с водочными бутылками. Костя зевнул,—все это страшно привычно, — принял поллитра, взял три рубля сдачи. Ушел. Все от начало до конца происходит ритмично без слов. Но старик нарушил ритм. Он взял червонец, чтобы проверить на свет, и у него в руках оказалась известная нам записка Сони. У старика сами собой полезли очки на лоб. Он зубами разорвал бумажку, бросился к Николаю Угоднику. Крикнул:

— Кругом сволочи!

И с яростью захлопнул икону на место так, что зазвенели унылые бутылки.

А Капитан скромно ждет у лагерного Управления. Какое лицо... гравюра доброжелательности и смирения. Вдруг гравюра стала блатной мордой, но на мгновенье. Капитан на пороге Управления увидел Садовского с посылкой подмышкой. Садовский идет к дрожкам. Капитан оказывается около дрожек раньше Садовского и с аристократической брезгливостью счищает щепочкой грязь с сапога.

— Нельзя ли воспользоваться вашим экипажем, — насмешливо говорит Капитан и садится в дрожки.— Вы меня не знаете? Я — геолог, инженер Берг.

Садовский учтиво:

— Пожалуйста. Нам по пути?

— О да...нам с вами по пути.

Поехали. Обычно. Тряско. А диалог такой:

Садовский: «Где работаете, коллега?»

Капитан: «Изучаю горные породы» (отодвинулся, посылка заболталась между ними).

Садовский: «Вы тоже заключенный?»

Капитан: «Да, я тоже» (он захватил посылку подмышку).

Садовский: «Нно...но».

Капитан: «А вы ее хлестните».

Садовский хлещет вожжами лошадь, Капитан соскакивает, исчезает в сумер-

ках за штабелями леса. Садовский, правя лошадью, продолжает.

«Как вы думаете, геолог, можно построить канал с жуликами?»

Оглянулся — геолога нет и посылки нет.

— Тпрру,—кричит Садовский.— Мерзавец, —кричит он, сжимая кулаки.— Вас надо заковывать в цепи, в кандалы, на каторгу.

———

Капитан и Соня в бараке.

— Как ты прошел?

— Что за вопрос...для друга... — он подал водку и ящик с домашними закусками.

Быстро, ловко, в один прием перочинным ножом посылка вскрыта. Там колбаса, папиросы и что-то в бумаге. Портрет старухи. Конверт. Надпись... «Моему Юрочке от мамы». Так же быстро, ловко, в один прием посылка упакована.

Соня оторопела:

— Костя, в чем дело? Костя, ты заболел:

Капитан серьезен и прост:

— Соня, у меня тоже есть мать,—нервный тик и свирепость. — И если моя старуха пришлет мне свои куски и если какая-нибудь сволочь возьмет подарок моей матери...Соня, ты меня понимаешь? Я — честный вор.

— Понимаю, Костя.

Капитана не стало, но есть водка. Ах, в чем дело...Соня выбила пробку и тут Соне в лицо попал бумажный шарик. Водка спрятана. Перед Соней комендант:

— Идите к начальнику, который с вами говорил.

— Сейчас что ли?

— Со мной.

Заметалась. Хотела попудриться, рассыпала пудру, выругалась на шопоте. Пошла за комендантом.

Вслед глядит дама-Нюрка. Не переставая шить, говорит Нинке, татуированной, еще каким-то:

— Понравилась. На ночь взял. Дура Сонька... вот я бы этого военного обработала.

Играют ямочки, смакуют губы:

— Чекисты взяли Соньку на ночь. Вот вам и перековка. Ничему не верьте, девочки.

———

Капитан в ночи идет с посылкой.

— Слушайте, где помещается инженер Садовский?

Дядя в очках указал:

— Там.

— Там... там Финляндия... — разозлился Костя. — Вы дефективный субъект.

Костя сталкивается с комендантом и Соней. Соня конечно не узнает Капитана.

— Послушайте, начальство, где живет Садовский?

— А вам зачем?

— Это мой двоюродный брат.

Комендант верит.

— Вы тоже инженер?

— Нет, я— летчик... завоеватель арктики, личный друг Чухновского... не слыхали?

Капитан говорит серьезно, весомо. У Сони ни один мускул не дрогнул в лице.

— Направо, первое строение.

— Благодарю.

И Капитан изящно и небрежно взял под козырек.

———

— Давай, Соня, по-человечески поговорим...

Кабинет Громова. За рабочим столом начальник и Соня.

— О чем бы? — насмешливо спросила Соня.

— По происхождению мы с тобой свои люди, но кто виноват, что ты стала...

Соня вскочила, в руках носовой платок, она размахивает, точно наносит удары.

— Да, да... я — воровка, я — кусок падали, а вы...

— Успокойся, я же знаю, что ты воровка.

— Мы вас ненавидим... мы — волки.

Злоба. Слезы. Беспомощность.

— И нечего нас понимать... да, да, не надо нас понимать. Мы погибли и... мы вас ненавидим и... не надо мне вашего чаю.

Она оттолкнула стакан, на пол упала тарелка с печеньем, тарелка разбилась. Соня закрыла платком лицо, зарыдала с криком:

— Яду!

Начальник не встал, не дрогнул. Следит за Соней внимательно и знающе.

— Лучше ядом нас всех отравите... Яду мне дайте, не мучайте нас!..

———

Капитан сидит посреди комнаты, на полу раскрытая посылка. Садовский стоит перед Капитаном с колбасой в руках.

Засл. арт. Респ. М. П. Хмелев (1-й МХАТ) в роли инженера Садовского в фильме «Заключенные». Реж. Е. Червяков, опер. С. Беляев.

— Пожалуйста, не смущайтесь, — говорит Капитан. — Вышла досадная опечатка.

Садовский отвечает невпопад:

— Да, да... все в порядке... Благодарю.

И Капитан встает.

— Извините за беспокойство.

— Но я не понимаю, кто вы такой?

— У меня слишком много профессий.

— Объясните, что все это означает?

— Мои поступки не нуждаются в комментариях.

Поклон, изящный полуоборот и уход. Садовский остался с копченой колбасой в руке в недоуменьи.

———

Кабинет начальника. В дверях комендант:

— Что прикажете?

— Пусть дадут чаю.

Соня добавила:

— Можно покрепче?

Комендант ответил:

— Есть покрепче.

Ушел. Соня облокотилась на стол.

— Слушайте дальше... Эх, если моя жизнь кому во сне приснится, тот проснется в холодном поту.

— Убивала?

Соня не опустила глаз, взяла папиросу, емяла в мундштуке и отложила прочь.

— Да.

И точно в ответ на этот глухой звук — звонкий колос коменданта:

— Есть крепкий чай.

———

Садовский все еще стоит с колбасой в руках.

— Ничего не понимаю, — говорит он и присаживается к посылке.

Тут увидел портрет своей матери, бросил к чорту колбасу и, стоя на коленях, держит в руках фотографию. Может быть он заплакал, когда портрет выпал из его рук. Медленно заскрипела деревянная дверь, в ее пролете стоит человек в красивом, свободном пальто, в темной шляпе, со строгой тростью в руке. Бткин.

Садовский остался на коленях. Боткин не переступил порога.

— Я пришел узнать, — сказал Боткин, с трудом отчеканивая слова. — Вы, мой друг юности, Юрий Садовский — подлец?

Подождал. Увидел. Оказывается Садовский плакал.

Бсткин остался на месте.

— За сколько вас купили чекисты, Садовский? Опять не понимаете? Бросьте. Вас сделали главным инженером, вы распоряжаетесь, вы строите...

Грусть, испуг, недоуменье сменяются у Садовского улыбкой, смехом, безудержным хохотом. Боткин снял шляпу, сорвал перчатки и бросился к Садовскому. Обнялись, старинный троекратный поцелуй.

— А я, Юрий, шел к тебе с пощечиной. Я думал — и тебя купили.

— Мне пощечину? Меня купили?

Садовский грустно собирает посылку с пола.

— Вот, брат, и вся моя радость, весь мой мир, — показал портрет старухи. — Больше ничего у меня не осталось...

Сели. И больно смотреть на Боткина. Изящество, умная манерность и тонкий стиль аристократа сошли. Взял портрет старухи, погладил как что-то живое и сказал:

— А у меня, брат, и этого нет. Я живу в пустоте.

Взял со стола газету Беломорских лагерей ОГПУ «Перековка», взял брезгливо, глянул устало:

— Подумай, Садовский, какой идиотизм. Перековка...

Слабо улыбнулся.

— Как они будут перековывать меня или тебя. Глупо и скучно. Угости чаем.

Костя Капитан входит в женский барак. Перед ним строгая жанщина.

В руках блокнот и карандаш.

— Мужчинам не полагается.

Мало того, что говорит, нет — она берет за плечи Костю и поворачивает.

— Кому вы говорите? Мне? — Костя не желает поворачиваться. — Я же электромонтер. У вас плохо по вечерам горит свет. Покажите, где у вас пробки.

— Пробки...

Женщина указала. Костя дельно и скучно берет табурет, подымается и напевает:

Мы — кузнецы, и дух нам молот...

Что-то вынул из кармана, вертит, продувает. Женщина ушла. Костя немедленно исчез за ней в недра барака, там повязал голову платком и лег на постель Сони. Идет та же женщина.

— Тут монтер не был?

Нинка ответила:

— Был... ушел за инструментом.

— Аа... Ну, доброй ночи.

Теперь начальник ходит по комнате. Чай выпит. В пепельнице гора окурков.

— Нет, ты дай мне честное слово, — настойчиво повторяет он. — Дай настоящее верное, честное слово.

Соня вскочила. Шаг к дверям:

— Слово дать не могу... Тачку возить все равно не буду... не могу.

— Садись.

— Хорошо.

— Слушай еще.

— Слушаю.

Дремлет комендант за столом у телефона.

Мается. Устал.

— Фу!..— возмутился комендант: — Четыре часа он беседует с такой гадюкой, — развел руками. — Зачем?

Плюнул и сел дремать.

Молчит начальник. Закашлялся от табаку. Соня стоит у стола без своей позы. Пишет пальцем по краям и от того, как она поставила одну ногу — носком вниз, подогнувши колено — появилось что-то беспомощное, девичье, ученическое в ее позе. Встряхнулась... сказала прямо:

— Хорошо... Я даю вам честное слово.

Она кланяется. Отошла от стола, схватилась за кофту, замерла.

— Я даю вам честное слово, что я брошу пить водку и пойду учиться работать.

Стремительно повернулась, ушла.

Начальник крепко провел ладонями по вискам и сказал:

— Вот это рабста.

Кончено. Деловой звонок. Коменданту:

— Прикажите оседлать коня. Я еду дальше.

Соня будит Капитана. Он сел, платок снять забыл. Так и остается в платке.

— Ждал, — шепчет он. — По-дружески выпить вместе.

Достал водку. Соня рядом. Руки на коленях. Устала. Смотрит чорт знает как.

— Сонька, тебя они... Сонька, тебя обидели?

— Нет.

Капитан опять весел:

— Тогда выпьем.

— Костя, я пить не буду.

— Соня, в чем дело? Ты заболела?

— Костя, я дала слово. Я — честная воровка. Ты меня понимаешь?

Костя отодвинулся. Отвернулся. Отшатнулся. И на публику шепчет Костя Капитан:

— На моих глазах погибают лучшие люди. Уничтожается соль земли.

Он сорвал с себя бабий платок, бросил его, схватил поллитра и, не отрываясь, выпил до дна. Вместо закуски понюхал ладонь и сказал во весь голос:

— Интересуюсь, как они перевоспитают меня?

Утро. Развод на работы. Проход отряда с орудиями труда землекопов. Медленно идут сонные люди. Вдруг во весь голос без запевалы взяли песню стремительного темпа и прошли. Песня звучит, проникла в женский барак. Дама-Нюрка проснулась и злится, страдальчески морщит нос, такая пышная, утренняя, томная. Укрылась потуже и захрапела на басах. Соня одевается. Ловкость. Стремительность. Опасение, чтобы никто не заметил. Все спят. Отлично. Но окончание туалета губит дело. Соня пудрит-

ся и подходит к общему зеркалу у окна. Тут проснулась Нинка.

— Соня, ты куда уходишь?

— Гулять.

Нинка поднялась.

— Нет, Соня, ты уходишь работать. Возьми меня.

Из угла понеслось молитвенное пение. Соня с отчаянием махнула рукой. Ни чорта не вышло. Поднимается Нюрка и, глупо раскрывая глаза, говорит:

— Я тоже буду работать.

Поднялась татуированная, плюнула, ответила Нюрке:

— Ты толстая и дура.

Но дама высказывается перед Соней:

— Я нуждаюсь в сильном питании. Посмотрите на меня. Мне надо сохранить свою упитанность, иначе я растаю.

Татуированная бросает в Нюрку солдатский котелок и попадает по голове. Нюрка посылает котелок обратно. К Соне бежит одетая Нинка. Койки приходят в движение. Взлетают одеяла. Пролетает ботинок. Пролетает котелок, тарелка. Общие крики. Бабий скандал. А из угла длинная, протяжная молитва нараспев и Соня, разюмирующая происшествие:

— Началась дискуссия.

Трасса. Раскрытый котлован. Земляные работы. С насыпи Громов наблюдает работы. Он что-то увидел, щурится, присматривается. Что такое? Вдали, внизу женщины с тачками... Это Соня... Нюрка, это Нинка, это другие, имена знакомые из женского барака, идут с тачками.

Это они. У них в бараке остались следы дискуссии, а на койке лежит татуированная и время от времени плюет вдаль. Она не одна. В углу на койке, в длинной рубахе и простоволосая стоит на коленях девушка и картинно молится. Имя ее Фефела. Она-то и поет псалмы. Татуированная наблюдает искоса. Дева Фефела встает и, подражая ангелу из картины «Благовещение», направляется к татуированной.

— Я чистая отроковица.

Татуированная деловито ответила:

— Брось трепаться.

Но так же торжественно продолжает девушка:

— Сестра, не прикладывай рук своих к делу антихриста.

Татуированная встала, скрестила руки на груди:

— Что ты такое?

— Святая Фефела...

Блаженное лицо. Распущенные волосы. Страшновато и противно. Татуированная моментально оделась и убежала прочь. Фефела простирает вперед руки:

— Антихристы... дьяволы... ад....

Громов говорит Садовскому:

— Покажите им, как обращаться с тачкой.

«Им» — это женщинам во главе с Соней. Они неуместны в своих пестрых одеждах на суровой работе.

— Прикажите, чтобы их обмундировали, — продолжает Громов.

Садовский идет, пожимая плечами. Подозвал мужичка:

— Как фамилия?

— Карась, ваше благородие.

— Покажи бабам, как возить тачку.

Карась учит. Плачет и учит.

— Вот, гляди, дочка, — говорит он Нинке. — Вот, гляди.

Ручьем текут мужицкие слезы. Соня мрачно наблюдает. Вдруг заплакала Нюрка:

— Я не привыкла к такой работе.

И явилась татуированная. Она захохотала:

— Советские ударницы!

Соня схватила за плечи Карася, повернула и дала в шею:

— Пошел к чорту!

Явился Громов.

— Что такое?

— Какого чорта он плачет...

Громов глядит на Карася. Спросил:

— Из каких?

Карась бросился на колени перед Громовым.

— Виноват.

Вдруг Громов остервенел.

— Встань, — крикнул.

Карася бурей подняло. Перепугались женщины. Но Громов спокойно спросил:

— Ты из каких?

Карась трясется:

— Кулак... Курский кулак.

Громов усмехнулся.

— Что же, ты всю жизнь кулаком будешь?... Иди, подумай... агитацию брось.... Запомни.

Карась пятится задом, кланяется мелко и убежал, а Громов берет тачку Сони и показывает, как надо класть породу — на перед больше:

— Тогда легко катить. Доски посыпьте песком, опилками. Поняла?

Соня ответила.

— Вижу.

Ни интимности, ни сусального демократизма. Громов встретился взглядом с Садовским. Тот отвернулся, ушел за дерево, развернул чертежи. Глубокомыслие и скука.

Громов проходит работами. Люди работают обычно и прилежно, хорошо.

Громов говорит:

— Не то... не то.

Он опять увидал что-то. Он уже на участке, где валят последний лес на трассе. Перед ним два пильщика. Явно лица духовные. Один широк в плечах, имеет густую бороду, мрачен и работает пилой приемами могучего человека, другой толст, низкоросл, потен, с клинообразной бородкой, действует же рыхлыми движениями. В работе этих партнеров получается крайне смешное несообразие. Громов молча отодвинул толстого священнослужителя и взялся пилить с силачом.

Тут со стороны наблюдают люди. Переглядываются. Усмешки.

Громов сказал силачу:

— В каком сане был, гражданин?

Тот сурово ответил.

— Дьякон я.

— Смени себе партнера.

Дьякон потупился:

— Не могу.

— Почему?

— Мы с батюшкой из одного прихода. Вместе судили нас, вместе привезли, вместе помирать будем.

Громов пожал плечами:

— Жаль... из вас вышел бы хороший работник.

И добавил, уходя, через плечо:

— Ударник.

Дьякон поглядел на Громова, помял бороду огромной рукой и сказал попу с печалью.

— Ну, отец Варфоломей, давайте.

И опять пошла нудная несообразная работа, когда один отдает силы, а другой производит пустые движения.

— Что это такое? Почему под открытым небом? Вы умеете заботиться о людях? — спрашивает Громов у Садовского.

Тот молчит. А перед ними происходит юмористическое зрелище. Люди обедают с рук, без столов, под деревьями, на пнях, а двое ребят бросают камни и поленья вверх. Там рой птиц. Парни пронзительно свистят. Но одна птичка, заснятая крупно, на ветке, все же делает свое дело, и ее след падает парню в пустую ложку. Под свист и хохот парень мирно говорит:

— Вроде целилась.

И Громов говорит Садовскому.

— Ближе к жизни, инженер... ближе к нуждам людей.

Садовский уже в спину Громову отвечает с поклоном:

— Слушаюсь.

И стоит один, со своими чертежами в руке, с портфелем, среди корчевья на развороченной земле... вокруг хохот, песни, говор большого людского табора. Садовский разводит руками с чертежами и портфелем.

— Чего он добивается? Не понимаю, чего они хотят от меня?

Боткин за работой. Чистая, светлая комната с большими окнами. Стол посредине, на столе полуразработанная модель шлюза, принадлежности инженера, иностранные книги. Боткин в светлом костюме изящен даже наедине с собой. Тонким карандашом он набрасывает какие-то схемы на ватман, посвистывает, справляется в иностранных книгах, зевает, потягивается, снова принимается за свои наброски, в общем работает с удовольствием.

Ворвался Садовский. Бурно сел, бросил к чорту свой портфель:

— Надоело.

— Что?

— Все.

— Рано... рано... — встает Боткин, — к нам с тобой амнистию не применят. Наши десять лет верные. Успокойся и созерцай.

Садовский оглядывает стол, работы Боткина, шлюз...

— Барская затея, — кричит Садовский: — большевистские прихоти.

Боткин обвел глазами Садовского:

— Успокойся и созерцай.

— Я — мыслящий человек, я содрогаюсь от ярости... Скажи, что ты делаешь?

— Проектирую деревянные сооружения.

— Из этого ничего не выйдет... это бессмыслица.

Но Боткин мягок, прост и приятно ленив:

— А мне безразлично, мне наплевать.

Вошел Громов. Он молча обошел стол, осмотрел модель шлюза, сказал:

— Продолжайте.

И вышел.

Боткин и Садовский глядят друг на друга.

Садовский спросил:

— Неужели он все понимает?

Боткин со смехом ответил:

— По-моему — да.

И добавил уже вслед Садовскому, который пошел, согнувшись, как под ярмом:

— Успокойся и созерцай.

Культурно-воспитательная часть — «КВЧ». Газеты, книжки, плакаты.

Молодой человек в военной форме. Тип вузовца. Мягок, интимен.

Перед ним маленький человек из барака Кости.

Он упорно в сторону говорит:

— Никто у нас в карты не играет. Никто нами не командует. Мы сами не хотим работать и никогда не будем работать.

— Друг, я тоже отбывал заключение, меня не обманешь, — ответил воспитатель. — Почему у вас синяки, — указал на шею. — Вас били?

— Это я ребенком из люльки упал.

Один врет, другой не верит, но разговаривают напряженно.

— А что вы умеете делать?

— Ничего.

— А воровать умеете?

— Нет...

И с большой гордостью:

— Я не вор. Я — мошенник. Я печати подделываю.

— Покажите.

— Пожалуйста.

Он мочит карандаш слюной с пальца и моментально набрасывает ретушью отпечаток. Вошел новый человек. Его зовут Митя. Внимательный взгляд. Узнал своего. Мошенник ловко повернул ладонью по рисунку.

— Пожалуйста. Печать милиции. Идет на линовые паспорта. Цена — сто рублей. Зачем мне работать?

И захохотал. Знай наших. На смехе оглянулся и онемел. Потом вскочил, потом бросился к Мите, потом, забывшись, закричал.

— Митя... друг... душа... и ты здесь?

Митя — симпатичный парень. Кажется он однажды чего-то устыдился и так пошел ходить с этим чувством стеснительности. Он обнял маленького человека и тихо сказал:

— Здравствуй, Саша.

Их разрезал воспитатель.

— Саша из барака филонов. Их держит в руках крупный рецидивист. А кто — не говорит.

Митя отпустил Сашу. Митя статен, силен и когда-то наверно был страшен. Саша мал, ничтожен и давно забит. Митя вдруг на несколько мгновений разыграл перед Сашей прошлое. Два три жеста, наклон корпуса, как перед схваткой, тяжелый взгляд:

— Сашка, ты меня помнишь?

— Помню.

— Костю Капитана к нам привезли?

— К нам.

И все. Митя еще стыдливее улыбнулся, поправил фуражку и совсем:

— Не бойся, Саша... не волнуйся... все будет в порядке.

Саша только теперь разглядел Митю. Он одет по-беломорски. У него высокие сапоги, кожаные руковицы за поясом, значок на груди.

— Ты ударник? — удивленно и испуганно спрашивает Саша.

— Да, я — ударник, и ты будешь ударником,— и воспитателю: — Вам нужен хороший художник. Рекомендую Сашу. За честность ручаюсь.

— Хотите работать в газете? — подхватил воспитатель: — хотите рисовать карикатуры?

Саша задумался. Шепчет:

— Карикатуры... Я десять лет не рисовал карикатур. Я сам стал карикатурой.

Митя тоном своего человека сообщил воспитателю:

— А с Капитаном я пойду поговорю сам.

Вдруг Саша бросается на колени:

— Товарищи, не выдавайте меня. Капитан меня убьет...

Он плачет:

— Дорогие, молю вас... дайте мне жить... дайте мне жизни.

Снова трасса и работы и голос Кости:

— Слушайте, Митя, откуда вы такой марксист? Вы были знаменитый бандит. Вы теперь — навеки испорченный человек.

Среди озабоченных и усталых людей Костя выглядит независимо и победно. В своих модных сапогах он ступает осторожно и брезгливо. Его жесты изящны. Он презрительно щурится и курит короткими тонкими затяжками.

— Митя, вы думаете, что я буду колупать эту землю?.. Я?..

— Брешешь, Костя, будешь.

Капитан безымянным пальцем стучит по лбу Мити:

— Митя, вы утратили пару шариков.

Они проходят мимо деревянного щита, где изображены карикатуры на людей, отказывающихся работать. Митя указал:

— Костя, это ты.

Капитан покосился, сплюнул:

— Картинками не интересуюсь.

Там большой плакат. Написано: «Лучших ударников Беломорстроя ждет досрочное освобождение, честь и слава». Костя внимательно прочел, но также отвернулся. Спросил насмешливо:

— Митя, вы носите медаль?

— Это значок ударника.

— А что это значит?

— Я имел десять лет. Теперь я имею шесть.

Митя показал свою книжку и Костя просмотрел отметки. Митя добавил:

— Я построю канал и уеду.

Костя отрезал:

— А я плюну и убегу.

— Тебя поймают и привезут обратно, а я уеду свободным гражданином.

Вдруг Костя кричит:

— Митя, уйдите от меня. Мне надоели эти разговоры. Я вас прошу, Митя, уйти.

Это серьезно. Он сжал кулаки. Митя отступает. Молчит. Улыбается. Доволен.

Костя про себя говорит:

— Сволочь, он говорит очень убедительно.

Поднял глаза. Смена состояний в этом человеке возникает безгранично. Юмористически поднялись брови. Возник смех. Костя закачался.

— Соня, — кричит. Капитан, — подо мной качается земной шар.

Соня опустила тачку. Как девочка, потупилась.

— Соня, ты с ума сошла?

Капитан берет ее пульс, проводит пальцами под ее глазами:

— Очнись, Соня.

И точно очнувшись, Соня отбросила ногой пустую тачку и на людей, бегающих в бешеном темпе работы, крикнула:

— Пошли вы...

Садовский и Громов. Перед Громовым выкладываются десятки бумаг, чертежей, следуют папки, тетради. Садовский преувеличенно спокоен, скорее монументален. Но Громов не смотрит ни на одну из бумаг, а совершенно откровенно наблюдает за Садовским.

Садовский разложил в большой эффективности все свое достояние перед Громовым — вот тебе, любуйся. Громов взял одну бумагу, на эту бумагу положил другую и в обратном порядке все достояние Садовского сложил и подает Садовскому:

— Скажите, что сейчас самое главное? — улыбается Громов.

Садовский не берет бумаги.

— Читайте.

Громов сам кладет в портфель Садовского бумаги.

— Это вы обязаны читать... а я должен знать самое главное.

В упор:

— Инженер, я требую самого главного.

Садовский ответил:

— Нас задержат шлюзы...

Громов добавил:

— Которые проектирует Боткин?

Садовский куда-то в сторону отозвался:

— Да.

— Пойдем вместе к Боткину.

И также отозвался Садовский:

— Да.

Боткин откинулся на спинку стула, как отваливаются усталые, но удовлетворенные люди от трудной работы. И неожиданно сказал:

— Ай да Боткин! Ай да умница! Ай да сукин сын!

И захохотал. Вдруг опомнился. Явились движения аристократической школы. Причесался, надел пиджак, застегнул пуговицы, вытер руки и, прохаживаясь по комнате, запел:

Вечерний звон, вечерний звон.
Как много дум наводит он...

Подошел к окну, вздохнул:

— Скоро будет весна...

Открыл настежь окно. Возникли звуки таяния капель, далеких песен, шелесты... За окном деревья, кусты, пар от земли.

— Весна.

Боткин глубоко и жадно дышит. К окну подошел теленок с белой звездой на лбу. Теленок уставился в окно и жалобно замычал. Боткин улыбнулся, погладил теленка.

— Глупый ты... Хорошо тебе или плохо? Ты не знаешь? А я знаю. Мне плохо. Я, брат, одинокий человек. Глупый ты, друг. Я сейчас совершил большое дело. Инженер Боткин сейчас сделал в гидротехнике и, видишь, он плачет наедине со своей душой...

Теленка нет. Боткин, облокотившись на подоконник, глядит перед собой. В глазах слезы:

— Глупый ты, Боткин. Несчастный ты, как заблудившийся теленок.

Открылась дверь. Боткин вздрогнул и сел на подоконник в профиль так, что из комнаты можно видеть его силуэт. Явились Громов и Садовский. Садовский вносит шумливость. Он слишком деловито подвижен.

— Мы эту задачу не решим, — говорит он. — Это небывалая вещь, — и указал на макет шлюзов.— Все из дерева.

Поднял перед Громовым иностранные книги:

— Никогда в мире так не строили. Прочтите иностранную литературу, — и сел устало и безнадежно.

Громов взглянул на макет, увидел беспорядок на столе, с тонкой вежливостью спросил Боткина:

— Как ваши дела, инженер? Ничего не выходит?

Боткин остался на окне. Громов и Садовский наблюдают за его неподвижным силуэтом. И силуэт глухо отозвался:

— Вышло.

Садовский нечаянно рукой свалил иностранные книги на пол, но не обратил внимания.

— Вышло, — повторил Боткин.

Громов потупился. Он хочет скрыть свои чувства. Он отвернулся так, чтобы его не видел Садовский, и решительно шагнул к окну, но Боткин встал, подошел к Громову, заговорил.

— Я сделал то, что мне было приказано...

И остановился, провел рукой у горла:

— Простите, я наверное устал. Это большое научное открытие.

Вымученно улыбнулся:

— Я вас поздравляю.

И опять ушел к открытому окну.

— Все отложим на завтра, — сказал Громов: — до утра ничего не изменится.

Боткин ответил:

— Ничего не изменится, —пристально взглянул на Громова и добавил: — ничего.

Громов поклонился с легкой улыбкой и вышел.

— Вот как вы! — вскочил Садовский.

Он копил этот взрыв негодования. Он взлетел бурей, обежал стол с макетом и бросился к Боткину.

— Переворачиваете технику, господин Боткин, делаете мировое открытие? Позвольте вам сказать: за сколько вас купили?

Боткин слабо ответил:

— Юрий, пойми, я — инженер, я хочу работать.

Садовский отступил:

— Работать? Ты хочешь работать?

Но Боткин овладел собой:

— Я устал от несбыточных дел, я устал от политики. У меня два пути — стреляться или работать. Советуй, что же мне делать?

— Жить и ждать.

— Надоело... надоело... — крикнул Боткин.—Я хочу работать по своей специальности. Я хочу изобретать, действовать, создавать вещи.

Садовский опустился на стул.

— Продолжай... и я что-нибудь почерпну из твоих мыслей...

Боткин надел свою шляпу, накинул пальто и сказал:

— Прости, брат, я сам ничего не понимаю. Может быть меня действительно надо презирать, как ничтожного холуя.

Сказал и вышел.

Садовский остался сидеть.

— Я тоже устал...

Поднялся.

— Друзья уходят. Где правда? Куда итти?

И точно перед живыми людьми, он исступленно кричит:

— Я не могу работать, поймите меня. Я не хочу действовать, я не буду соз-

давать вещи. Я не буду вашим холуем, А ты, Боткин,—мерзавец, предатель, трус.

Бессилие. Уронил голову на руки:

— Все отняли... родной угол, радость, мать, друзей, жизнь...

Встал, закрыл окно. Сумерки.

— Берите меня... Я — ваш...

Он снимает с крючка полотенце, улыбается, раздирает вдоль полотенце, связывает концы, пробует крепость, снимает шапку, бросает ее на стол и бросает на пол длинный холст полотенца. Подошел к окну, вынул из конверта портрет матери, поднес к губам, но не поцеловал, а провел ладонью, точно стер изображение. Быстро суетясь, заботливо поднимает полотенце, пробует крепость крюка на стене, привязывает полотенце, крепко задергивает. Бросается к окну, ищет, ищет на полу и находит на столе портрет матери, глядит на портрет, берет в руки, на столе звонит телефон.. Потянулся, взял трубку.

— Слушаю вас.. нет, это не Боткин.

Громов говорит по телефону:

— Гражданин Садовский, что вы там делаете?

Садовский, не выпуская из руки фотографии, встал с трубкой.

— Тов. Громов... простите, я не имею права называть вас так. Мне сейчас все равно. У меня к вам единственная просьба. Разрешите моей матери приехать ко мне сюда.

Громов ответил:

— Ответ получите на днях.

Садовский положил трубку, смотрит на фотографию, заплакал.

———

Идет теленок, мычит, зовет мать. Вечереет. Тепло. Весна. Тут же среди бараков, по просторной улице бесцельно бредет Соня. За ней, не отступая, следует дева Фефела. Соня останавливается, тоскующе говорит:

— Ну чего ты за мной бродишь?

Фефела отвечает проникновенно:

— Сестра моя, ты веришь, что они антихристы?

— Кто? — морщится Соня.

— Большевики.

Соня не успела ответить, как перед ними возник молодой человек — воспитатель. Он деловито и весело обращается к Фефеле:

— Послушайте, барышня...

Фефела отступает:

— Изыди.

— Нет, вы серьезно послушайте. У нас тут есть сирота, без матери остался. Просим вас, сделайте благое дело. Воспитайте нам сиротку.

Фефела прояснилась:

— А где сирота?

— А вот.

Он обнял теленка со звездой на лбу.

— Уверяю вас, круглая сирота. Выпойте его молоком.

Фефела погладила теленка, взяла за ошейник, уводит.

— Вот вам и записка, гражданка, на скотный двор, там вас зачислят.

Брезгливо, но взяла записку Фефела, перекрестила теленочка, ушла.

Воспитатель сказал Соне.

— Девушка с заскоком. На религиозной почве двух пионеров задушила. Начнем с теленка приводить ее в сознание.

Пошел, посвистывая.

— Хитрые, сволочи, — сказала вслед Соня, — всех знают, обо всех думают. Что же мне-то делать?

Стоит. Проходят люди. Вон целый духовой оркестр. Спешат.

Соня одна.

— Пойду в клуб.

Пришла в клуб, в зрительный зал, села с краю рядом с девушкой.

Происходит какое-то собрание. Митя держит речь.

Узнала. Прошептала:

— Митька?.. он самый...

Митя заканчивает:

— Да здравствует...

Дальше ничего не слышно. Аплодисменты. Девушка рядом неистово аплодирует. Соня покосилась, отодвинулась:

— Чего ты хлопочешь? Что тебя наняли?

Девушка резко ответила.

— А ты понимаешь?

— А я понимаю.

И опять хлопает чему-то, что происходит на сцене. Там кому-то прикалывают значок.

— Брось хлопать. У меня голова болит, — вполоборота с воровской четкостью говорит Соня.

— Здесь не больница.

— А по морде хочешь?

— Попробуй.

Соня встает, подтягивается.

— Пожалуйста.

Развернула руку для удара, но Соню сзади обняли, повернули чьи-то руки.

Соню взяли под руку, ведут. Соня кричит:

— Почему она хлопает? Кто она такая? Что она понимает? Чем она лучше меня? Почему она хлопает? Куда ты меня ведешь? Кто ты такой?

Разобрали. Это — Митя.

— Митя, что же это такое?

— Успокойся. Пойдем с тобой гулять. Посмотри — луна, весна.

Соня вырвалась. Отбежала и упала на колени перед Митей:

— Митя, уговори Капитана работать. Уговори, дорогой... Митя, пойми, если Капитан пойдет работать, то и я пойду... Я не могу больше... Мне душу поранили.

Митя клянется.

— Сонька, клянусь тебе — Костя Капитан будет человеком.

———

Лимон и Капитан тренируются в приемах карманного воровства на портсигаре Садовского.

— Люблю чистое искусство, — говорит Капитан.— Покажи мне высший класс.

Но в барак вошел Митя. Капитан заметил это и лезет под кровать.

— Меня дома нет, — шепчет он из-под кровати.

Вошел Митя. Огляделся. Шапка Капитана лежит на подушке.

Лимон деловито и насмешливо говорит:

— Хозяина дома нет.

— Неужели? — искренно удивляется Митя. — Ах, какая жалость!

Митя садится на кровать и болтает одной ногой, так, что попадает каблуком Капитану по спине. Капитан злится, но терпит. Митя продолжает игру без нежности и бьет Капитан так больно, что тот, забившись, кричит из-под кровати:

— Сволочь, тише.

— Ах! — Митя вскакивает. — Кто там?

Он поднял одеяло:

— Костя! Что я вижу! Здравствуй, Костя! — Митя протягивает туда руку.

— До чего ты дошел, Костя, тебе не стыдно?

И Костя вылезает. Испачкал лицо. Зол. Унижен. Крыть нечем. Он закрыл лицо руками, поник. Быть может он заплакал.

— Костя, надо кончать...

Капитан вскочил на табуретку. Жест вождя:

— Жулики, слушайте меня. Кто со мной? Поднимите руки.

Поднятые руки.

— Кто против?

Никого.

Капитан обратился к Мите.

— Ваша карта бита.

Но обычная выдержка покинула Капитана. Он резко отвернулся, ушел от Мити и с деланным вниманием рассматривает плакаты на стене. Вдруг он подходит вплотную к стене, присматривается, отступает, снова подходит и кричит:

— Ножа!

Маленький подобострастный человек вынул нож, побежал к Капитану, но сразу понял, в чем дело, и, бросивши нож, отступает. Капитан в стенной газете увидел карикатуру на себя.

— Кто изобразил? — кричит он. — Я знаю, кто изобразил.

Он невменяем. Лицо перекошено. Поднял нож. Бросается вслед за маленьким человеком. Капитана схватили за руки.

— Уберите... — просит Капитан. — Это — предатель.

И мигом люди собрали пожитки маленького человека и самого его и его пожитки выбросили за дверь.

Но к Капитану опять подошел Митя, за Митей явился воспитатель.

— Опять... — закричал Костя. — Опять вы пришли царапать мою душу?

Митя сел.

— Друг, я ведь тоже был преступником...

— А я был и буду преступником, — кричит Костя. — Я не хочу быть честным. Я — убийца.

Костя хватает нож.

— Ну? — спрашивает Митя: — зачем это?

Костя разорвал на себе рубаху и ранил себя ножом в живот, по рукам, в плечо. Хохот. Слезы.

— Я не буду работать, — кричит он.

Кровь...

Бегут люди. Крики:

— Врача!

Костя никого не допускает к себе, с ножом в руках.

Пришел врач. Костя говорит:

— Слушайте, медик, я за себя не отвечаю.

— Вы истечете кровью, дурак, — говорит доктор.

— Медик, отойдите, медик.

Врач отскочил.

— Свяжите его.

Лимон сказал:

— Вы наивный человек.

Затем Лимон думающе посвистал, подошел к воспитателю, что-то шепнул, воспитатель кивнул утвердительно, кто-то убежал из барака и затем к Капитану пришла Соня.

— Пока они крови не увидят, они не отстанут от меня, — на трудном дыхании говорит Костя. — Я честно протестую... если еще — я отрублю себе руку.

Соня собрана, строга, лаконична:

— Ты меня знаешь?

— Тебя знаю...

— Мне веришь?

— Тебе верю.

— Ты сейчас — дурак.

Капитан удивленно спрашивает:

— Неужели?

Стоящему на большом расстоянии врачу Соня говорит,

— Перевязывайте... не бойтесь.

Врач подходит, показывает Соне на нож.

— Ничего, — говорит Соня. К окружающим: — Вон отсюда!

Капитана перевязывает. Он говорит Соне:

— Чего они хотят от меня? Зачем они выдумали этот канал? — И между прочим одной рукой Костя вытаскивает у врача папироску и спички, закуривает, продолжая: — Зачем им надо, чтобы жулики работали?

Его перевязали. Сменили постель.

— Медик, у вас есть какие-нибудь капли?

Врач вынул из сумки валерьянку:

— Сейчас накапаю.

— Зачем капать.

Капитан налил в стакан валерьянки. Выпил, плюнул. Опять спросил:

— Зачем им надо, чтобы жулики работали?

Воспитатель, Митя, Соня вышли из барака. Воспитатель спросил Соню:

— А вы — ударница?

Митя потупился. Соня ответила прямо и просто:

— Теперь я буду ударницей.

И ушла. И тут же к воспитателю подбегает курский кулак Карась:

— Идите к нам, просим... Скандальное дело... Просим... Скорее!

———

Другой барак. Другие люди. Преобладают бороды. Здесь живет деревня и духовенство. В проходе стоят группы. Мрачное молчание. Вошел воспитатель:

— Что такое?

Вошел Карась.

— Отделите от нас духовных лиц.

Скрывая улыбку, воспитатель спросил:

— А почему?

— Невыгодно работать с духовными лицами.

Воспитатель сделал вид, что умывает руки:

— Дело добровольное. Поделитесь сами на свои бригады.

— А можно?

— Пожалуйста.

И возникает сцена трудового отбора. Карась, потупясь, — дело деликатное, говорит:

— Которые не желают работать с духовными лицами, отходите сюда.

Два молодых парня шагнули решительно и оба поправили картузы. За ними боком, мынью шагнул старичок и спрятался за парнем. Грузный мужик шумно вздохнул и отошел. Поп Варфоломей мученически поглядел ввысь и заодно покосился на могучего дьякона, работавшего вместе с ним. А дьякон медленно отодвинулся от Варфоломея: и на этом за руку хватает его поп:

— Куда?

Дьякон вырвал руку и выскочил из группы духовных. За ним вышел Варфоломей. Он обнял дьякона, поцеловал в губы:

— Прощай.

Дьякон торопливо утерся:

— Прощай, отец Варфоломей.

— Отрекаешься? — качает головой поп, — отрекаешься, как апостол Петр от Иисуса?

— Отрекаюсь.

— Подлец ты.

— А вы, отец Варфоломей, шерамыжник и лешегон.

По-христиански смиренно молвил поп:

— Благословит тя бог.

И перекрестил дьякона.

— Спасибо, — ответил тот.

Затем оба расходятся и по очереди плюют вслед друг другу. А дьякон идет победно и решительно вперед. Он является перед парикмахером, садится перед зеркалом и говорит.

— Брей к чортовой матери. Брей кругом.

(Окончание в следующем номере)

Гимназический урок[1]

М. БЛЕЙМАН

1. МНЕНИЯ ГИМНАЗИСТА

Я учился в провинциальной гимназии. Жизнь гимназиста многократно описана. Днем он балдеет на уроках. Вечером гуляет с гимназистками по специальной для этих прогулок предназначенной улице. Когда были деньги, гимназисты ходили в кино. Гимназисты были благонравные и неблагонравные, читавшие и не читавшие книжки, грубившие и не грубившие учителям. Но в кино ходили все. Как было не посмотреть «Осаду Кале».

В нашей гимназии был только один «воспитанник», не любивший электробиографа. Вернее, он не знал его, потому что никогда не был в кино. Произошло это потому, что он был болен пафосом культуры.

Несмотря на преследования гимназического начальства, он носил длинные волосы. Он носил их как крест, как отрицательный знак русского интеллигента. Он носил с собой много толстых книг и слыл энциклопидистом.

Он никогда не был в цирке, не поддавался соблазну филипповских пирожков и ходил в театр только когда давали Шекспира.

Кино он презирал, — там не решали мировых вопросов.

Пафос толстых книжек он пронес нетронутым через годы революции. Во время боев он читал «Историю Земли» Неймайера в тисненом золотом переплете. Сейчас он, как и полагается благонравному гимназисту,—член коллегии защитников в том же провинциальном городе. Он защищает мелких растратчиков и думает, что этим восстанавливает мировую справедливость. Но в кинематографе он не был до сих пор.

Это происходит от ограниченности интеллигентской культуры, то-есть от отсутствия культуры подлинной, от мелкого и дешевого начетничества.

«Гете и Пушкин обходились без кинематографа, — говорил он во время гимназических споров. Тогда мы умилялись его культурной изысканности. Теперь всякому понятно, что этот человек глуп.

У Гумилева была отвратительная снобистская фраза о читателях книг и читателях газет. Читатели газет,—говорил Гумилев,—говорят с парикмахером о любви, а с возлюбленной—о политике. Читатели книг поступают наоборот. Они—высшая раса.

Контрреволюционность и историческая тупость этой гумилевской фразы ясна без комментариев.

Мой гимназист цитировал Гумилева, не читал газет и не ходил в кино.

О гимназисте не стоило бы говорить, если бы его идеи не воскресли в самой неожиданной форме.

Советская кинематография дала много настоящих произведений искусства. Но гимназисты не ходят в кино. Гете тоже не ходил.

И возникает подсказанная моим учеником теория о том, что кино—не искусство, а неизвестно что.

Бывшие гимназисты упорно доказывают, что литература — это работа над языком. По аналогии, художник тот, кто пишет масляными красками, а архитектор тот, кто строит храмы, а не жилые дома. Жилые дома и заводы — это уж другая профессия.

Гимназист доказывает это тем, что Гете обходился без кинематографа.

Отсюда и терминология: «киношка» — вместо искусства кино, «молодые люди в коротких штанах» вместо кинематографистов. Отсюда и отношение, соответствующее кличке «киношка» и «короткие штаны».

Надо сказать, что во многом виноваты и сами кинематографисты. Мы не сумели рассказать, как мы работаем, не сумели

[1] В порядке дискуссии

установить надлежащее отношение к себе.

Еще недавно Н. Погодин писал о том, что он работает в кино, и о том, что его окружают люди в коротких штанах и клетчатых рубашках. Этих людей Погодин выдумал. Он их не видел.

Погодин не одинок. Один писатель, начав писать сценарий, предупредил своих друзей, что в полное собрание произведений он сценария не включит. Он заранее расписывался в том, что напишет халтуру. И написал.

Гимназистам нужно переучиваться. Нужно внушить им уважение к другим профессиям, даже если они не существовали во время Гете.

Если гимназист занимается литературой, нужно ему внушить, что литература не только в писании рассказов. Стихи, театральная, кинематографическая драматургия, очерк — тоже литература.

«Нет, — говорит гимназист. — Гете обходился без кинематографа».

2. ГЕТЕ ОБХОДИЛСЯ БЕЗ КИНЕМАТОГРАФА

А между тем кинематография работает в тесном сотрудничестве с литературой. Даже больше — кинематография из литературы выросла.

Историю кинематографии, как искусства, обыкновенно начинают с описаний стробоскопических игрушек. Искусство путают с техникой. Нужно глядеть глубже.

Один из молодых ленинградских искусствоведов нашел требование на рождение кинематографа, как искусства, внутри самой литературы. Техника ведь всегда проявляется не раньше, чем в ней появляется необходимость.

Начало кинематографа — в книжной иллюстрации, перерастающей себя. Начало кинематографа в поисках художников, где текст, иллюстрируемый рисунком, становится надписью к этому рисунку. Так были сделаны замечательные романы художника Робидо. Так сделал несколько книг Густав Дорэ. Наконец нередки случаи содружества писателей и художников. Жюль Жанен сделал по этому принципу четыре тома своих «Времен года в Париже».

Подпись к рисунку стала литературой, очень трудной и лаконичной. Рисунку осталось только задвигаться, чтобы стать кинематографом.

Это пока что гипотеза, но она правдоподобнее того «рождения из капусты», которым обыкновенно представляется возникновение кинематографии

И кинематография благодарна литературе. Она постоянно обращается к литературным сюжетам. Ведь недаром классика американской кинематографии, ее расцвет начинается с «Двух сироток» Гриффита, с общения с классической мелодрамой Доннери.

Если просмотреть репертуар кинематографии, то обнаружится, что литературная классика представлена в этом искусстве довольно полно, что многое из лучших произведений мировой драматургии, литературы, романов и новелл было представлено на кинематографе.

Это понятно. Молодое искусство не могло не обращаться к старому, не могло не обращаться к искусству максимальной идейной и художественной зрелости.

Гете действительно обходился без кинематографа. Но экспрессионизм без него обойтись не мог. Экспрессионизм был конечно искусством упадка. Но на этом основании нельзя отказать Газенклеверу, Франку или Кайзеру в литературном бытии. И странное дело — посредственную литературу, полубульварный роман какого-нибудь Норберта Жака «Доктор Мабузо» кинематограф делает экспрессионистской классикой — в фильме Ланга. Он не снижает, а подчеркивает, даже усиливает Газенклевера, Штернгейма.

Обращаясь к литературным источникам, выбирая свою драматургию из произведений литературы, кино низводит высокие дела литературы до полуискусства. Бывает и наоборот — как в случае с «Доктором Мабузо».

Только один американский режиссер ставил Бен-Хекта, Сомерсэт Могэма, Ремарка и ставит сейчас Эренбурга. И роман Ремарка на экране не был снижен, так что он стал достоянием искусства, которое не было известно Гете.

Я взял случайные примеры. Их можно было бы развить и умножить.

Но я принужден только перечислять.

Я надеюсь, что гимназисты постараются разобраться в сущности вопросов сами.

Арт. Репнин (в роли г-на Карэ-ла-Медон), Сергеева (в роли Пышки) и Горюнов (в роли г-на Луазо). «Пышка», реж. Мих. Ромм, опер. Волчек

3. ОБРАТНАЯ ТЕМА

Значит, кинематограф—искусство паразитическое. Значит, драматургия кино — приспособление литературных произведений к технике экрана. В самом деле, кино живет литературным репертуаром. В самом деле, расцвет кино начинается с постановки «Двух сироток» Доннери. Это характерно — не Шекспира, а автора мелодрам. Не «Гамлет», а посредственная мелодрама.

Таковы будут возражения. Они будут уже вежливыми, но желание сказать «о киношке» будет и здесь.

Перевернем схему. И окажется, что литература также заражена влиянием кинематографа.

Переводчик Дос-Пасоса В. Стенич написал статью об этом замечательном писателе. Дело не в выводах статьи. Они — неправильны. Дело в фактах.

«Дос Пасос, — говорит Стенич, — находится под сильным влиянием советского искусства, в частности советского кинематографа. «Киноглаз» и «Кинохроника» в его романах не случайность, а попытка перевести и привить в литературе принципы монтажа советского кинематографа».

Эту тему можно углубить. Монтажность, понимание литературного сюжета как монтажа столкновений можно обнаружить в «42 параллели», «1919». Внешняя новеллистичность романов Дос-Пасоса — это монтажные сочетания эпизодов, это следование конструкциям кинематографа.

Но у Дос-Пасоса это запрятано глубоко. Это последовательное проведение принципа.

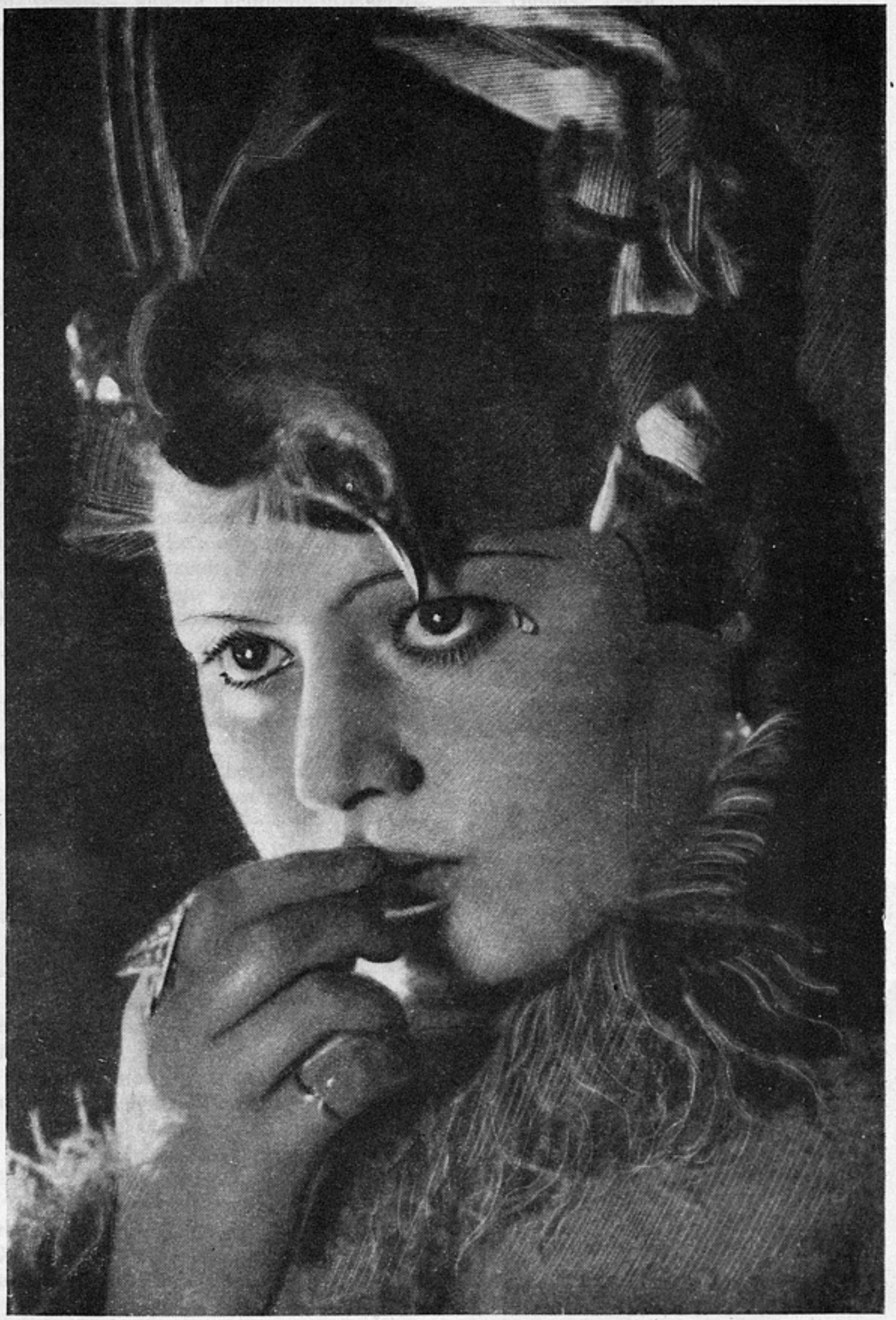
К стыду писателя, отказавшегося включить сценарий в полное собрание сочинений, Жюль Ромэн одну из книг серии «Труадэка» написал, как сценарий. Ромэна пленила новизна литературной формы. Он не воспринял внутренней логики кинематографа, но внешнюю литературную форму сценария он воспроизвел в «Доногоо-Тонка».

О прикладном значении этого романа говорить не нужно. Сценарий Жюль Ромэна поставлен не был. Этот сценарий — для чтения. И не случайно в предисловии к «Людям доброй воли» тот же Ромэн много говорит о влиянии кино на его литературную работу.

Я взял два наиболее действенных примера. Эти примеры формальны.

Но вот обыкновенно принято говорить, что военная литература на Западе началась с Ремарка, что «На Западном фронте без перемен»,—первый большой роман, первое большое произведение искусства о войне. 1914—1918 годы. Но это не так. Можно с уверенностью сказать, что таким произведением на Западе была фильма «Большой парад». Фамилия автора сценария этой фильмы к сожалению у нас неизвестна Но дело не в этом. Дело в том, что Ремарк позаимствовался из фильмы эпизодами, позаимствовался основным развитием своей книги. Я не хочу обвинять его в плагиате. Но влияние литературное — влияние кинематографической ленты не-

Провод челюскинцев по улице им. М. Горького в Москве. Кадр из фильмы «Челюскин», производство ф-ки „Союзкинохроника"



Актриса Т. Е. Сергеева в роли Пышки.
„Пышка". Режиссер М. Ромм, оператор Волчек

Засл. артист респ. А. Дикий и З. Цесарская.
„Восстание рыбаков". Режиссер Эрвин Пискатор

Акт. Х. Енингс в роли Берты и акт. Тобиаш в роли Тырок. „Энтузиасты". Режиссер заслуженный артист республики Р. И. Симонов

сомненно это не так просто. Сценарий не шпаргалка для режиссера. Это самостоятельное литературное произведение со своей образной системой, со всеми необходимыми для литературного произведения элементами.

В чем отличие — в способе выражать опознанные явления, в способе литературном. Так же как театральная драма рассчитывает на сценическую площадку, так же сценарий рассчитан на экран. Но он не перестает быть литературным произведением. Он даже способен, как это уже было показано, оплодотворить литературу новыми способами ведения сюжета, новые способы видеть.

Последний пример. Прочитайте последнюю главу «Смерти Вазир Мухтара» Тынянова. Это встреча Пушкина с гробом Грибоедова. Эта глава написана, как сценарий. В ней кинематографический способ выражения. На Тынянова повлиял кинематограф. Он использовал приемы кинодраматургии в «Вазир Мухтаре». Он издал как повесть сценарий «Поручик Киже».

Действительно Гете обходился без кинематографа. Обходился и Пушкин. Но писатели, о Пушкине писавшие, к кинематографу прибегли.

А театр, а разбитая на эпизоды драма, воспроизводящая строение киносценария...

Но довольно примеров.

4. БУМЕРАНГ

Не случайно большинство примеров взято из западной литературы и западного кино. У нас этот процесс взаимного влияния проходил более туго, менее явно.

Конечно кинематография испытывала на себе влияние литературной полемики. Можно говорить о том, что кино вслед за литературой пытается преодолеть отставание от жизни. Можно говорить о том, что метод социалистического реализма так же впитывается кинематографией, как и литературой.

Но есть, вернее — была тормозящая это взаимопроникновение причина.

Об этом вспомнил Виктор Шкловский на одном из собраний ленинградских кинодраматургов.

В кинематографии одно время была провозглашена диктатура монтажа. В кинематографии была сильна формалистская теория. И эта формалистская теория как ведущая принципы кинематографии провозгласила лозунг: «кинематография — это монтаж».

Шкловский говорил, что литература и кино ничего общего между собой не имеют.

Защищая монтажный кинематограф, Брик пропагандировал внешне-парадоксальную теорию, что сценарий фильмы нужно писать, после того как она снята.

Посещение немецкого офицера, кадр из фильмы «Пышка», реж. Мих. Ромм, опер. Волчек

Арт. Марецкая в фильме «О любви и ненависти». Реж. А. Гиндельштейн, опер. и сореж. В. Пронин

Третьяков, заботясь о чистоте хроники, требовал, чтобы аппарат замуровывался в стены домов, дабы не вносить субъективизма человеческого восприятия в съемку реальных событий.

Кинематограф был провозглашен стихией монтажа. Сценарий был сведен до роли полуфабриката, до роли повода к созданию фильмы.

Нечего и говорить, что эта теория была вредна. Она сводила к нулю познавательное значение искусства. Она делала из кинематографа бессмысленную игру, содержание искусства, познавательную его роль, она подменяла ложно понятой спецификой.

Монтаж как техника был понят как творческий принцип.

Временное оскудение советского кинематографа возникло в силу этих влияний.

Эти же влияния определили и отрыв советского кино от советской литературы, определил падение нашей кинодраматургии.

Она же укрепила позицию упразднения сценария видом литературы, отношение к нему как к полуфабрикату.

Шкловский принял это отношение как удар бумеранга по ногам человека, неловко его бросавшего. Орудие вернулось обратно и ударило пославшего его.

Но значит ли это, что формалистская теория должна существовать и на нынешнем этапе советского искусства?

Значит ли это, что кинодраматургия и сейчас должна поставлять полуфабрикаты?

Это несовместимо с лозунгами социалистического реализма, с лозунгами искусства, познающего и перестраивающего мир.

Кинодраматургия ставит перед собой те же задачи, что и вся советская литература. Тут нет разницы.

И ее временное падение —результат формалистских влияний.

Это особенно ясно сказалось в последнее время. Качество драматургии определяет качество фильмы. Тут нет спора.

Спорит только гимназист. Он оказался еще и наивным, полуграмотным формалистом. Он отказывает кинодраматургии в признании ее литературой.

Несмотря на все? Да, несмотря на все.

Тут всплывает тема языка.

5. ГИМНАЗИСТ В РОЛИ БУДЕТЛЯНИНА

Кинодраматургии отказывают в признании ее литературой на том основании, что кинодраматурги плохо пишут.

Это нужно разобрать, потому что даже в беглом перечислении уже ясно, что кинодраматургия не изолирована от литературы, что она использует ее методы, что литература пользуется методами кинодраматургии.

Следовательно, остается только одно — язык, культура языка.

Все остальное отпало, потому что нельзя итти против очевидности и отрицать, что кинодраматургия оперирует понятиями сюжета и построения образа.

Нельзя не признать, что кинодраматургия формирует образную систему,

что она показывает события, раскрывает действительность.

Нельзя отрицать, что кинодраматургия имеет познавательное значение и что сообщает мысли в образном претворении.

Действительно, остается только тема языка. О языке кинодраматургов говорят только по-наслышке. Никто не читал, ничего не было напечатано, кроме сценариев Бабеля, Ильфа и Петрова, Шкловского, Славина, Погодина, Вишневского, т. е. людей, которые в советской литературе не новички и умеют словами выражать свои мысли.

А ведь то, что ими написано,—сценарии, литературные произведения для экрана.

Следовательно, спор не в личном умении или неумении писать (это было бы, кроме того, не принципиально), а в том, является ли литературность, образность языка необходимым качеством для кинодраматургии.

Тут нужны две исторические справки.

Как это ни странно, вопрос о значении языка для литературы был предметом полемики. Еще совсем недавно Серафимович оперировал против статьи А. М. Горького аргументами, что язык для литературного произведения — дело второстепенное. Схема такая: язык дан для выражения мыслей, и если мысли хорошие, то язык может быть плохой.

Серафимович не лингвист. Вопрос о тождестве языка и мышления для него не существует. Его наивные возражения Горькому тут фигурируют не для того, чтобы с ними солидаризироваться.

Горький высказывает необычайную заботу о чистоте литературного языка именно в целях сохранения максимальной ясности хороших мыслей. Борьба Горького — за чистоту языка, борьба за внедрение сознательного отношения к искусству. Это борьба как против словесного нигилизма, так и против языкового формализма. Это кубо-футуристы «будетляне» выбросили лозунг «самовитого слова». Ограничивая задачи литературы задачами разработки языка, футуристы и их теоретические соратники «опоязовцы» выдвинули формалистскую теорию языка как единственного содержания литературы.

Литература как словотворчество нашла свое гениальное выражение у Хлебникова, а посредственное у его продолжателей. Против этой теории недаром боролось марксистское искусствознание и марксистская лингвистика. Практика футуризма была опровергнута всей советской литературой.

Литературный язык — это прежде всего отбор средств, наиболее полно служащих выражению мысли. Заумь, т. е. использование языка вне его коммуникативной функции,— явление распада.

Принципиально — сведение литературной работы к работе над языком ничем от опоязовской теории не отличается.

Принципы формализма сквозят и тут. Гимназист, сводящий литературу к работе над языком,— будетлянин.

Работа над языком—необходимое условие литературной работы, наравне с работой над сюжетом повести или романа, наравне с работой над характеристикой персонажей.

Язык тут может играть многообразную роль. Неслучайно в литературе ведется борьба вокруг проблемы украшенного и неукрашенного языка, борьба вокруг проблемы сказа, борьба вокруг проблемы прямой речи персонажей и связи с этим речевой характеристики.

Спор о функции языка в литературе еще существует.

Существует он и в кинодраматургии. С точки зрения вопросов языка обсуждалась работа кинодраматурга Ржешевского. Стоял вопрос об украшенности и простоте языка кинодраматургии.

Это была проблема, до сих пор еще не разрешенная, проблема, которая стоит перед кинодраматургией.

Вопрос тут запутывается, потому что примешивается вопрос о функции сценария, вопрос о круге его читателей.

Но в кинодраматургии даже не стоит вопрос о праве на плохой язык, какой стоял например в музыкальной литературе. Ведь в среде оперных либреттистов, в среде композиторов в середине XIX века стоял вопрос о плохих текстах. Цезарь Кюи принимал участие в полемике вокруг принципа выбора плохих стихов для романсов. Однако либретто «Пиковой дамы», написанное Модестом Чайковским,—несомненно литературное произведение.

Специфика пения выдвинула в русской романсовой литературе странный принцип — плохих стихов.

В кинодраматургии этот вопрос решается проще. Чем лучше сценарий, тем лучше его язык. Правда, в кинодрама-

тургии почти невозможна да и ненужна сказовая речь, ритмическая проза, вряд ли нужен ей и украшенный язык. Но литературность языка как элемент образной системы неотъемлема от настоящего произведения драматургии кинематографа. Я не говорю даже о том значении, которое имеет язык диалога в звуковом кино, где обязателен максимум выразительности.

В некоторых случаях культура речи в кинодраматургии стоит чрезвычайно высоко. Назову хотя бы германского кинодраматурга Карла Майера.

Язык — не самоцель для кинодраматургии. Но он не самоцель и для литературы. Его роль различна в разных жанрах литературы. Достоевский ведь жаловался, что если бы не необходимость писать много, он бы писал не хуже Тургенева.

Толстой считал прозу Пушкина «голой» и не выразительной. «Украшенность» языка не делает его литературным.

Предельная выразительность решает этот вопрос. Отвод кинодраматургии из литературы потому, что язык ее не украшен, лишен смысла.

«Друг Аркадий, не говори красиво».

6. ЦИТАТА ИЗ МОЛЬЕРА

Гимназист, о котором я упоминал в начале этой статьи, не фельетонный прием. Он действительно существует. Я знаю его имя и адрес. Он не случайно появился в статье. Он, вобравший в себя все самые худшие стороны так называемой «эстетической интеллигенции», стал реальным сгущением, персонифицировал известные стороны нашей литературной критики. Среди наших писателей много людей, так занятых интересами своей профессии, что они не замечают ничего окружающего.

Или замечают, когда заговорит А. М. Горький, заговорят крупные политические работники.

Так было с взаимоотношениями писателей (то есть романистов, новеллистов, драматургов театра) с другими писателями (то есть кинодраматургами). Я раскрываю «Литературную газету». Писатели пишут о кинематографе. Они скажут о своем опыте, они попросят опыта кино — самого массового из искусств, обладающего многомиллионной аудиторией. Ничего подобного. Серафимович боится, что переделают его роман. Сейфуллина мало обоснованно жалуется на то, что ее обокрали авторы «Путевки в жизнь». Б. Левин говорит о том, что он в кино работать не хочет.

Поразительное отсутствие интереса. Разве это не похоже на гимназиста, который не ходил в кино. Будет несправедливо говорить так о всей советской литературе. И Бабель, и Тынянов, и Ю. Герман, и Славин, и Лапин, и Поустовский например понимают всю трудность и интерес работы в области кинодраматургии. Но есть и другое отношение. А организационно это отношение нашло свое отражение в политике Оргкомитета ВССП, вычеркнувшего кинодраматургию из повестки дня съезда писателей, обошедшего вопросы кинодраматургии там, где их можно было обойти.

Традиция пренебрежения, традиция барского, гимназического отношения оказалась очень сильна. В силу этой традиции всякий человек, пришедший в театральную драматургию из драматургии кино, принимается как литературный новичок.

Одной пьесой имеет право козырять Н. Зархи, написавший сценарий во много раз лучше чем «Улица радости». Тоже человеком одной пьесы считается И. Прут, использовавший в «Мстиславе Удалом» опыт советской и германской кинодраматургии.

В силу этой традиции всякий человек, избравший своей литературной специальностью кинодраматургию, не считается писателем.

А вот у Б. Липатова до прихода его в кинодраматургию написано 2 романа, пьеса, повесть. У Б. Бродянского — книга очерков. Сценарий А. Каплера, помещенный под фамилией его соавтора в «Молодой гвардии», расхвален за литературные достоинства в «Лит. газете» Л. Никулиным, нашедшим в этой «повести» только один недостаток — кинематографичность.

Фильма Недоброво и Михайловского «Златые горы» обошла все экраны мира. Я сравниваю их вещи с теми, которые печатаются в журналах, издаются отдельными книжками, — у них есть иногда преимущества перед ходовыми пьесами и романами, которые хвалят.

Разве сценарий «Встречный» обладает меньшими литературными достоинствами, чем большинство наших производственных романов?

«Гете не писал для кинематографа. Флобер и Бальзак тоже не писали, и я не буду» — говорят литературные гимназисты.

Так возникает отрыв. Так возникает отказ от ответственности за то, что не писано беллетристом для кино («сценарий не включу в полное собрание сочинений»), так возникает отказ советского писателя от использования искусства, дающего аудитории в 50 миллионов человек, и отказ от признания человека, в этом искусстве работающего, своим товарищем по работе.

Так возникают вреднейшие традиции литературного чванства.

А кинодраматургия работает, кинодраматургия растет. Кинодраматурги пишут об острейших проблемах современности, о людях, делающих революцию, кинодраматурги пишут о начальниках политотделов МТС (Большинцов), о партийных руководителях (Каплер), о людях ЭПРОНа (Липатов), о строителях электрических станций (Бродянский), о руководителях экспедиций (Недоброво), о старой партийной гвардии (Трауберг). Плохо ли хорошо ли, они пытаются средствами литературы, средствами искусства отразить образы людей нашего времени. Тут могут быть неудачи, могут быть срывы, потому что это трудно, потому что и в литературе немного вещей, полным голосом говорящих о современности.

И с помощью лучших романистов, новеллистов, драматургов театра они делают кинодраматургию, они делают советскую кинематографию, лучшую кинематографию мира.

Кроме того, они по наивности думают, что они тем самым работают в советской литературе, двигают ее вперед. «Ничего подобного, — говорит им мой товарищ по гимназии. — Ничего подобного. Гете не писал для кинематографа. Он был писателем. Вы пишете — вы не писатели». Так строит он гимназический силлогизм.

«Я никогда не думал, что говорю прозой» — говорил мольеровский герой.

Кинодраматурги уверены, что они говорят языком литературы.

Пусть им ответят те, кто думает обратное, прослушав этот гимназический урок.

Солярий. «Окрыленные люди», реж. Ю Райзман, опер. Л. В. Косматов

Эрвин Пискатор

В. РОСОЛОВСКАЯ

Задача революционного театра заключается в том, чтобы принять за исходный пункт действительность и поднять общественное расслоение до... переворота и создания нового строя.

Эрвин Пискатор

Поражение революции 1923 года было рубежом двух эпох буржуазного театра Германии.

От мистической драматургии Ф. Верфелея («Человек из зеркала»), утверждающей религиозные экстазы и высокую «духовность», как средство преодоления противоречий буржуазной действительности, от эротической драмы А. Броннера («Рождение молодежи»), от истерического бунта против войны В. Газенклевера («Спаситель») и отрицания капиталистической «машинизации» мира в духе Рескина и Шпенглера (драмы Г. Кайзера «Газ» и «Газ 2») — буржуазный театр Германии, после поражения революции, переходит к «американским» формам зрелища, превращая театры драмы в мюзик-холлы и гарьетэ.

Крупнейший режиссер буржуазного театра Макс Рейнгард, еще недавно демократически вынесший свой классический репертуар на арену цирка Шумана, становится во главе огромного театрального треста, бросает всю свою изобретательность на создание пышного, нарядного гедонистического зрелища. Театры соревнуются в бесвкусной пышности, в уменьи изящно сервировать женскую красоту и эротические сценки с неизбежными «гёрльс». Вновь, как и в начале XX века, возникает интерес к уголовно-детективной драме, прошедшей длинный, извилистый путь от «драмы ужаса» Стриндберга, Метерлинка, от «романа ужасов» и бульварно-криминальной литературы — через американский кинодетектив — к новой эротической уголовной мелодраме («Убийство» Газенклевера).

Буржуазный театр Германии, переживший расцвет «мейнингенского» реализма эпохи Кронека, сыгравшего большую роль в развитии Московского художественного театра, расцвет смелых творческих исканий символиста Макса Рейнгарда в предвоенную эпоху, оказался после войны и революции в состоянии полного распада, идейного оскудения, творческого бессилия.

В эту эпоху глашатаем новой истины в театральном искусстве выступил молодой режиссер Эрвин Пискатор.

Эрвин Пискатор родился в 1894 году в старинной пасторской семье. Отец мечтал видеть его пастором, но молодой человек предпочел карьеру придворного актера. В 1914 году его призвали на военную службу, и Эрвин Пискатор стал солдатом. В своей книге «Политический театр» он приводит стихотворение, написанное в эти дни. В стихотворении говорится о малыше, который играл оловянными солдатиками: «все они кувырк — умирали — и... тишина». Но теперь малыш вырос и сам стал солдатом, он стоит на поле битвы, и мать его зарыдает, когда прочтет: «умер героем».

Автор стихотворения не был заражен патриотической горячкой. На войне сначала в окопах, потом в прифронтовом театре крепло отвращение к войне и ее вдохновителям, крепла мечта о новом искусстве, которое бы не было «сведено на роль сивухи». В период революции 1919 года Пискатор был в кружке немецких поэтов, писателей, художников, известных под именем «дадаистов». Художники сатиры Герцфельде (Джон Гартфильд), талантливый Георг Гросс, писатели Франц Юнг, осужденный германским судом за свои симпатии к СССР, Вальтер Меринг и много других талантливых представителей германской ре-

волюционной художественной интеллигенции в годы революции подняли знамя борьбы против буржуазного искусства. Эрвин Пискатор был среди них. В 1919—1920 годах он создал свой театр «Трибунал» в Кенигсберге. Спектакли, запрещенные полицией, давались нелегально. В это время Пискатор был уже членом союза спартаковцев и точно знал, что искусство — «оружие классовой борьбы». На программе, выпущенной в день первого спектакля, в 1920 году, театр написал слова, полные революционного пафоса. Театр ставит перед собой задачу пробудить революционное чувство, душу «грядущего бесклассового общества». «Пролетарский театр хочет зажечь это чувство и помочь сохранить его».

Театр Пискатора поднял знамя борьбы за политический театр в эпоху, когда основное ядро буржуазного театра было захвачено мистическо-экстатическими настроениями. В Берлинском государственном театре, в новом театре «Трибуна» и в ряде провинциальных театров господствовали режиссеры-мистики и символисты. Под руководством Леопольда Иесснера в Берлинском государственном театре пересматривалось классическое драматургическое наследство (Шекспир, Гете, Шиллер). Шекспировское кипение страстей, кровавые коллизии, бунтарские речи романтиков использованы были в духе крайнего идеалистического экспрессионизма. На пустых площадках сцены, расположенных ступенями, в мрачной темноте, пронзенной лучами прожекторов, в небытии, вне времени и пространства актер Фриц Кортнер — достойным приемником которого в кино в эпоху инфляции стал Конрад Вейд — изображал поочередно «мрачные чудовища духа», «чудовища страстей» или «рыцарей чести», сотканных из мистического экстаза. Бестелесность, духовность, экстатический выкрик, мистические порывы, имматериальность, ирреальность, иррациональность подчеркивались в обстановке, костюме, актерской игре.

В этот период появился манифест Эрвина Пискатора (1920 г.), отрицающий мистический экспрессионизм, как «искажение» действительности. В этом манифесте отражен огромный политический рост Пискатора, освободившегося от неопределенно-бунтарских, анархических настроений юности. Пискатор объявляет себя носителем нового стиля, порожденного в искусстве борьбой за социализм, практикой Октябрьской революции 1917 года и германской 1918—1920 годов.

> «Стиль, которого должны придерживаться как актеры, так и автор и режиссер, должен быть простым и естественным, похожим на стиль ленинских высказываний, которые благодаря своей простой, спокойной манере производят огромное впечатление. То, что требуется сказать, должно быть высказано безыскусственно, уверенно, не экспрессионистски и не искаженно и должно быть обусловлено простой, неприкрытой, революционной целью и волей (подчеркнуто мною.— *В. Р.*). Этим с самого начала исключаются все неоромантические, экспрессионистские и тому подобные виды стиля и задачи, вытекающие из подробностей «анархического индивидуализма буржуазного художника» (Эрвин Пискатор).

Работая в Берлине в течение 1926—1924 годов, Пискатор под углом зрения нового стиля трактует пьесы и литературные произведения, инсценированные для театра — Максима Горького, К. Витфогеля, Франца Юнга, Ромэна Роллана. Он ищет репертуар у революционных писателей и писателей, близких революции, но, неудовлетворенный даже этим репертуаром, вводит в пьесы вставки, которые осовременивают текст, придают ему публицистическую заостренность. Весь этот период сам Пискатор называет натуралистическим, так как натурализм, как стиль в игре и обстановке, ему казался наиболее адэкватным искусству пролетарскому. Мы бы назвали этот стиль близким к реалистическому, стоящим на пути к пролетарскому реализму.

В 1924 году Пискатора пригласил «Народный театр», желая использовать его успех у зрителя. «Народный театр» Германии имеет свою историю, тесно связанную с позорной историей социал-демократии. К моменту империалистической войны театр «народа» растерял все великие традиции 1890 года и отдал дань всем основным течениям официального

буржуазного театра. Заветы Франца Меринга и Бруно Вилле, стоявших некогда во главе «Свободного народного театра», были проданы.

Эрвин Пискатор принес в «Народный театр» непримиримую волю новатора и революционера. Стесненный руководителями театра, он принужден был работать с репертуаром драматургов и поэтов, выражавших идеологические тенденции реформизма. Пискатор боролся с руководством театра. Он ввел в репертуар Горького и левых драматургов. Каждая попытка изменить и революционизировать репертуар вызывала противодействие. Приходилось итти на неизбежные компромиссы. Однако режиссерской трактовкой Пискатор стремился подняться над реакционными тенденциями текста.

Работая в «Народном театре», Пискатор не порывает связи с самодеятельными рабочими бригадами. Его агитгруппы ОКР — «Обозрение — красная рвань» — ведут художественную пропагандистскую работу, обслуживая политические кампании (выборы в рейхстаг, съезд компартии). О работе «Красных обозрений», агитгрупп типа нашей «синей блузы», можно судить по отзывам тех, кто их видел. Якоб Альмейер («К истории театра Пискатора») описывает одно из таких представлений.

> «Зал набит до отказа, рабочие дерутся за места. На сцене ресторан, швейцар в золоте, продавец спичек, бюргер с толстой цепью на животе, инвалид, просящий милостыню, и свастика — разбойники фемы... Между сценами — полотна, кино, статистические цифры, картины, новые сцены. Просящего милостыню инвалида войны выкидывает швейцар... Сборище перед рестораном. — Врываются рабочие и разбирают пол. Зрители играют вместе с ними. Ох, как публика свистит, беснуется, горит, размахивает руками и мысленно помогает. Неизгладимое впечатление».

Вместе с Гасбарра, посланным компартией, Пискатор делает дело исключительной политической важности. В разлагающей обстановке «Народного театра» он остается верным своим революционным принципам. Он требует политически-актуального репертуара. В борьбе с президиумом он опирается на молодежь театра, и она идет за ним.

Борьба в «Народном театре» в период 1924—1927 годов отражала в художественной культуре борьбу революционной оппозиции с социал-демократией. Вождем этой борьбы был Эрвин Пискатор.

В 1927 году произошел его разрыв с «Народным театром». Разрыв произошел после скандала, разыгравшегося в связи с постановкой пьесы Э. Вельке «Шторм над Готландом». Восстание эпохи XV века, эпохи первого тура буржуазных и плебейски-крестьянских революций, послужившее темой пьесы, Пискатор перенес в современность: он изобразил борьбу Ленина за коммунистические принципы, ввел демонстрацию фильмы, изображающей Ленина и события пролетарской революции. Взрыв восторга со стороны революционной части зрителей, хвалебные статьи в революционной и «попутнической» прессе, травля желтой и реакционной прессы — все это сделало невозможным пребывание Пискатора в «Народном театре», оберегавшем свой политический нейтралитет.

В театре произошел раскол. Эрвин Пискатор увел за собой молодую оппозицию и создал свой театр. В 1927 году возник «Театр Пискатора», слава о котором облетела весь мир.

Театр Эрвина Пискатора развивался в чрезвычайно сложной и напряженной обстановке, много раз закрывался, лишенный материальной базы. Его преследовала полиция. Хлынувшая в театр впачале, буржуазная публика бойкотировала его впоследствии, так как каждый спектакль превращался в политическую демонстрацию. «Гоп-ля, мы живем» — Э. Толлера (1927 год), «Распутин, Романовы, война и восставший народ» — Алексея Толстого и Щеголева (1927—1928 годы), «Похождения бравого солдата Швейка» — Ярослава Хашека (1927—28 годы), «Берлинский купец» — Вальтера Меринга (1929 год) и «Параграф 218» — основные этапы развития театра Пискатора.

Спектакли вызывали брожение на театральном фронте, множество подражаний в Берлине и в провинции; берлинские пролетарии и революционно настроенная интеллигенция встречали спектакли пением Интернационала и бурными овациями.

Но театр не мог более существовать.

К 1929—30 году обстановка оссбенно осложнилась. Фашистская пресса начала поход против политического театра. «Немецкие Пискаторы» были объявлены чумой, гнусной шайкой, политической агентурой. Стражи «национальной культуры» и «цивилизации» жаждали крови Пискатора.

В 1931 году Эрвин Пискатор покинул Германию.

Результатом его поездки в СССР явилась фильма «Последний шаг».

Беглый обзор событий, связанный с историей политического театра, позволяет сделать некоторые выводы о месте Эрвина Пискатора в развитии германской художественной культуры.

Он был создателем партийного, политического искусства, его соратниками были непримиримый Георг Гросс и наиболее революционные драматурги, его руководителем была компартия. Содержание своего творчества он черпал в классовой борьбе, его воззрения складывались на основе теории марксизма и ленинизма, своим отечеством он считал Советский союз.

Попытка объяснить театральное творчество Пискатора влиянием только советских левых театральных режиссеров (Мейерхольда) нам кажется неосновательной. Попытки искать политический и философский эквивалент его творчества в теориях Богданова и Пролеткульта (на основании его некоторых высказываний и связей с рабочими художественными кружками) — также неверно.

Пискатор поднял знамя борьбы с буржуазными экспрессионистами задолго до того, как в Советском союзе сложился «Леф» и театр Мейерхольда.

Его связь с рабочими кружками и работа с самодеятельными агитгруппами развивалась в другой исторической обстановке, нежели тепличные студии Пролеткульта. Работа «Красной рвани» была массовой художественной пропагандой компартии, которая осуществила борьбу за коммунистическое воспитание сознания масс.

Творчество Пискатора глубоко национально по форме. Влияние советских передовых художников, в частности художника кинематографии Сергея Эйзенштейна, влияние лучших тенденций советской культуры — закономерно. Советская культура развивалась в свободных условиях, в стране победившего пролетариата и неизбежно ведет за собой пролетарских художников капиталистических стран. Однако это влияние опосредствовано через национальную культуру и тот исторический этап общественного сознания, представителем которого, в каждом данном конкретном случае, является художник. Именно таким художником был Эрвин Пискатор, создавший в национальных немецких формах близкую советскому искусству по содержанию художественную культуру.

Однако мы далеки от утверждения, что Эрвин Пискатор в своем творчестве в период 1919—31 годов целиком освободился от мировоззрения класса, к которому принадлежал по рождению и воспитанию, и перешел на позиции про-

Сцена в тире на ярмарке в Сент-Барбаре. «Восстание рыбаков». Режиссер Эрвин Пискатор

Засл. арт. А. Дикий в фильме «Восстание рыбаков». Режиссер Эрвин Пискатор

летариата полностью, отражая в своем творчестве самые передовые идеологические тенденции германского пролетариата.

В период своей театральной работы Эрвин Пискатор смело вводил демонстрацию фильм в драматическое действие. Такова постановка «Бурный поток» (Альфонса Паке). Для этого спектакля засняты театром специальные части, связанные с действием. Таковы пьесы «Шторм над Готландом» (Э. Вельке) и «Гоп-ля, мы живем» (Э. Толлера). Для последней было заснято 3 000 метров. Более ранние постановки (обозрения, ревю) сплошь перемежали действие на сцене с демонстрацией фильм и надписей.

Страсть к эксперименту, творческие поиски новых художественных форм заставили неутомимого Пискатора в 1927 году ввести в драму... звуковое кино. В пьесе «Гоп-ля» сообщение громкоговорителя сочеталось синхронно с игровым текстом и киноизображением. Длина фраз была отрегулирована по хронометру в связи с демонстрирующейся фильмой. В той же пьесе кино должно было выполнять роль декорации, застряющей драматическое действие. Вместо театральной музыки должна была звучать «музыка движения». Например в том месте, где Томас (герой пьесы) говорит о пережитых им годах, «должна была быть изображена черная плоскость, быстро сменяющаяся и распадающаяся на линии, а затем на квадраты (рисунок для дней, часов, минут)» (Эрвин Пискатор—Политический театр, 1934 год, стр. 144). Это была попытка слить в единый драматургический поток декорацию и действие в поток, соответствующий потоку «бегущих мыслей».

Пьеса «Распутин» начиналась с кинодемонстрации портретной галлереи Романовых, сопровождаемой надписями: «умер в безумии», «покончил самоубийством». Далее шла демонстрация сцен, заменяющих театральные сцены (движение войска на большом пространстве, движение в автомобилях и т. д.).

Пискатор создал теорию демонстрации фильмы в драме, выделив три типа кино в драме: учебный, игровой и комментаторский, сравниваемый им с хором в греческой трагедии.

Экран был органической частью театральных конструкций Пискатора. Пискатор ощущал необходимость в новых формах, адэкватных большому эпосу революции — излюбленной темы его спектаклей. Ему было тесно в замкнутом пространстве сцены.

В результате его двухлетней работы на Межрабпомфильме возникла фильма, отразившая величественность революционного пафоса Пискатора и некоторые недостатки его мировоззрения. Фильма полна самых, казалось бы, неожиданных противоречий. В ней отразилось кипение взволнованной мысли художника-революционера и холодная, созерцательная фиксация фактов. Куски, полные темперамента и подлинного чувства, чередуются с серыми и бесцветными кусками, стоящими не только вне композиции фильмы, но и вне искусства. Гениальные кадры и неграмотность в монтаже, великолепные портреты и бледные худосочные образы, реалистически построенное действие и бессмысленный, мешающий ему диалог.

В основу содержания фильмы положен роман немецкой писательницы Анны Загерс «Восстание рыбаков Сент-Барбары». Сценарист не понял своей задачи, состоявшей в том, чтобы перевести литературную композицию романа на язык композиции кино. Задача состояла в том, чтобы образы людей и их отношения, воспроизведенные средствами литературы, воссоздать сред-

ствами звукового кино, то есть отыскать новые, специфические для звукового и зрительного образов кинематографии изобразительные средства, включающие в себя движущуюся фотографию (с богатейшими возможностями ее деформирования), возможность охвата огромных пространственных массивов и богатейшие средства монтажа. Не была учтена категория времени, различие и специфика его изображения в литературе и кино.

Гребнер обеднил за счет нагромождения элементов фабулы внутреннюю структуру образов, не пользуя в сценарии те изобразительные средства, которые Бела Балаш называет «микродраматическими». (Бела Балаш — «Дух фильмы», 1930 год). Эти средства, доступные только киноязыку, позволяют фиксировать тончайшие нюансы человеческих чувств и мыслей, отраженных в мимической игре и жесте.

Самое действие фильмы развернуто так, что оно задыхается от отсутствия времени и места для демонстрации зрительного материала.

Зритель видит матроса с траулера, который пришел в рыбацкий поселок Барбары и попытался организовать забастовку. Рыбаки же поверили судовладельцу, но не агитатору. Однако обман судовладельца вызвал ярость рыбаков и они объявили забастовку.

И только после того, как накопилось материала на большую полнометражную фильму, Гребнер счел возможным показать трагическую смерть рыбака Кеденека, который боролся в одиночку, находясь во власти анархических иллюзий, перерождение рыбака Керхуса, героический поступок молодого Андреаса, задержавшего ценою своей жизни отъезд штрейкбрехеров и собственно восстание рыбаков.

Основная фабула осложнена неизбежными дополнениями. При такой сложной машине сюжета необходимо вводить десятки действующих лиц. профсоюзных бонз, жен рыбаков, солдат, офицеров, проституток, пастора и командный состав траулеров.

Но и этого оказалось мало сценаристу Гребнеру. Он прибавил еще пожар и шторм (два стихийных бедствия) и одно изнасилование. В фильме стало тесно, как в неводе, полном рыбы, и душно, как в кабачке дядюшки Дезека.

Даже в три тысячи метров невозможно уложить все это так, чтобы осталось время для углубленного изображения двух-трех основных образов и детальной обработки второстепенных. Обильные перипетии романа впопыхах рассказаны надписями с экрана, так как законы времени в кино не позволяют их продемонстрировать.

«Моряки революционного профсоюза,— так спешит крикнуть надпись в догонку уехавшему в Барбару агитатору Гулю,— одержали первую победу: они добились того, что в Сен-Себастьяно плечом к плечу бастуют коммунисты и реформисты». «Штрейк!» Радостно возвещают таблицы в кадре. «Штрейк!»

Вторая часть начинается с вялой констатации фактов, происходящих за рамкой экрана, которая сама по себе заключает материал на целую фильму. «Рыбаки проиграют, — стонет надпись, — рыбаки проиграют, отвергнув наш призыв!

На ярмарке в Сент-Барбаре. «Восстание рыбаков». Режиссер Эрвин Пискатор

У них в своей семье разброд. Гляди, вон покинул стаю баркасов кулак Брюик, — кивает надпись зрителю укоризненно, — он испугался бури и первый бежал!»

«Матросы Сен-Себастьяно!—гудит надпись, как фанфары, — вы побеждаете единой волей к борьбе!» «Вскоре обман Бределя всколыхнет в рыбаках бурю ярости сильнее шторма!» — злорадствует надпись под конец.

И хотя надпись появляется на кадрах, изображающих прекрасно снятое операторами П. Е. Ермоловым и М. К. Кирилловым море темносерого тона, с нарядными белыми гребешками пены, — поэзия фильмы чахнет и гибнет от таких надписей.

Эти надписи не являются единственными. Фильма от вступительных титров до концовки нафарширована обрывками строк из газетных сообщений, диалогами, которые незримый автор ведет с героем Гулем, передавая ему через надписи директивы партии.

Фабула, построенная слишком расточительно, не позволила показать события в Барбаре так, чтобы характеры людей и их отношения раскрылись в обильных кадрах фильмы глубоко и полностью. Классические противоречия капиталистической действительности: борьба рыбаков и матросов с капиталистом Бределем, предательство профсоюза, двурушничество духовенства, предательство кулака Брюика и гибель сильного героического Кеденека, вышедшего на бой с капитализмом анархически, в одиночку, с рыбацким ножом, зажатым в сильной руке, — все это могло бы зазвучать значительно сильнее, если бы событий было меньше, более детально, более проникновенно были рассмотрены отдельные характеры героев в их этнографическом, национальном своеобразии и исторически-конкретном развитии. Если рыбаки Пискатора национально правдоподобны, то исторически они бледны, и их борьба с Бределем столь, абстрагирована от реально-исторических условий, что может быть отнесена к любому этапу развития капитализма. Это существеннейший недостаток драматургической концепции Гребнера.

Сценарий построен без учета выразительных средств монтажа. Сцены просто склеены, едва-едва передавая логическую последовательность событий во времени. Смысловой монтаж, хорошо знакомый нам по фильмам Эйзенштейна, Довженко, в сценарии отсутствует. Монтажем, как выразительным средством, Пискатор пользуется только в сцене изнасилования Марии. Сцена эта построена очень сильно, но более нигде не использованы ни ритм монтажа, ни сочетание кадров в особом, монтажном соотношении.

К этим недостаткам следует присоединить недостатки музыкальной концепции фильмы и отсутствие синтетического слияния звуковых образов с образами зрительными.

Постановщик допустил звучание голосов хора матросов траулера и оркестровую музыку в сочетании с публицистическими надписями, возникающими на фоне пейзажей моря и поселка.

В сцене пожара рыбакам, устремившимся к горящему дому (часть III), хор голосов (матросов Сен-Себастьяно?) поет огорченно:

Разбиты, снова разбиты...
Опять сорван горячий митинг.
Нужно действовать, не отступать.
Бойкот — не выход, — поймите!

Плохие стихи! (Илья Сельвинский и Митрейкин). Они сочетаются с монотонными маршами и сопровождают действие, не подсказывающее своим пластическим выражением ни хорового пения, ни оркестровой музыки.

Только в некоторых местах звук синтетически сочетается со зрительными образами например в сцене разговора Бределя с рыбаками, когда он обманом заставляет их отправиться в море. Выходя за Бределем, рыбаки покидают Гуля один за другим. Они открывают дверь, и всякий раз горько и надломленно звучит входной колокольчик, отзываясь в сердце Гуля.

Таких мест немного.

Механистическое, внешнее сочетание звуковых и зрительных образов типично для фильмы.

Хор, распевающий газетные сообщения и комментирующий действие за кадром, разрушает зрительные образы. Разрушает их также и разговорная речь в стихах.

Стихи, произносимые проституткой Марией (сцена в кабачке Дезека) нараспев, речитативом, не вяжутся с реалистическими образами людей и вещей

Похороны. «Восстание рыбаков». Режиссер Эрвин Пискатор

(бутылки на полках, грубый деревянный стол и скамьи) и свободным движением объектива, который, подобно человеческому взгляду, скользит по суровым, тяжелым вещам, облитым светом яркой кабацкой лампы. Здесь источник света поставлен правильно, реалистически оправданно, вещи и люди, обтекаемые светом, выступают как объемные, тяжелые формы, отбрасывающие естественную тень.

Строчка стихотворения, произносимого Марией, как речь —

Глупый ты тип!

и последующие строчки, спетые ею, заключающие в себе ритмическое продолжение фразы и рифму на слово «тип»—

Лучше бы ты припер ко мне
со всей оравой,
с музыкой по крайней мере
денежки ушли б —

создают излишнюю условность, усугубленную плохими халтурными стихами.

Образная ткань фильмы проигрывает от неудачных мелодий. Героические марши рыбаков оркестрованы грубо, без нюансов, с единственной целью воспроизведения основной примитивной мелодии.

Песня Марии начинается со слов:

Левой-правой, левой-правой,
фу-ты, ну-ты. Ах, кобели!

и заканчивается словами:

А впрочем было б тело
да рублики да ночки.

Плевать бы я хотела
на всех людей, и точка.

Здесь все дурно: и вульгарные слова, и «усеченная» рифма, и мотив, звучащий пошло, в то время как он должен звучать трагически в устах Марии — дочери погибшего кочегара, социальными условиями брошенной на поругание толпе.

Мария умеет выражать ненависть к солдатам Бределя и к самому Бределю, как истинная дочь своего класса. Этого не поняли трое композиторов — Сабо, Ферро и Чемберджи. Акцент в мелодии сделан на вульгарной, бесшабашной, бесстыдной Марии, рыбацкой девке. Таким образом мелодия переместила центр тяжести образа, лишила его трагедийной глубины и истинного социального звучания.

Звук записан неровно и часто звучит неотчетливо (звукооператор Горнштейн). Но кое-где звукооператор добился разноплановости звука, например сцены на кладбище, когда речь пастора дается в восприятии приближающегося кабатчика Дезека. Это большое техническое достижение.

Характеры героев фильмы во многом пострадали от недостатков драматургической и музыкальной концепций фильмы. Однако талант Пискатора, его знание материала и его страстность коммуниста-художника многое искупили и скрасили.

Арт. Консовский в роли Андреаса в фильме «Восстание рыбаков». Режиссер Эрвин Пискатор

Центральный и наиболее удавшийся характер — рыбак Кеденек (засл. артист Республики А. Д. Дикий). Его могучие плечи, кажется, закалены штормами Фризландии; рыбацкая блуза из грубой ткани, спадающая свободными складками, не стесняет широких спокойных движений рук; его походка полна грубой грации и высокие рыбацкие сапоги с ботфортами придают всей фигуре тот особенный монументализм средневековья, который является одной из основных черт его характера и причиной его гибели. Кеденек — жертва противоречия между остатками средневековых способов производства в Барбаре и новыми капиталистическими производственными отношениями. Остатки собственности на средства производства создали в сознании Кеденека иллюзию о том, что он еще может освободиться от зависимости судовладельцу Бределю, скупщику рыбы, если убьет его.

В образе этого сурового величественного рыбака, не понимающего своего положения в обществе и своей исторической задачи, дан глубоко и продуманно трагизм положения мелкого собственника в условиях капитализма. А. Д. Дикий уловил существо, дух характера Кеденека и ведет его в тех скупых выразительных тонах, которые доводят идею образа полностью.

Смерть Кеденека дана символически: это смерть анархо-индивидуалистических иллюзий в сознании рыбаков Барбары.

Кеденек падает медленно и тяжело, пронзенный пулями нанятых Бределем солдат. Так падают со скал Фризландии каменные глыбы, вырванные штормом.

Смерть Кеденека пробуждает сознание Керхуса, едва не ставшего штрейкбрехером. Керхус (актер В. И. Ковригин) некогда сам был хозяином. Но «времена изменились». Он — представитель нищающей рыбацкой массы. Керхус той же крепкой породы, что и Кеденек, но он более ясно осознает пути борьбы и свое место в ней. Его внешний облик соответствует характеру. Лукавый блеск глаз выражает сметку и ум. Он подвижен, стремителен, его речь звучит убежденно. Такие люди, охваченные идеей, совершают чудеса храбрости, становятся талантливыми стратегами и полководцами. Не зря Керхус прячет револьвер, отправляясь на похороны Кеденека. В момент восстания он оказывается впереди рыбаков, вместе с Гулем, коммунистом.

В. И. Ковригин обнаружил большой такт, серьезность и понимание роли.

Образ мог бы звучать значительно сильнее, если бы материал сценария позволил показать его более детально и более глубоко. Недостатки сценария сузили возможности актера и сжали рамки развития характера.

Смерть Кеденека пробуждает и молодого Андреаса к жертвенной борьбе (актер Д. К. Консовский). Он взрывает пароход с отплывающими штрейкбрехерами. Если Керхус постигает рационалистически необходимость борьбы вместе с коммунистом Гулем против Бределя, то Андреас постигает происходящее скорее чувством. Молодые чувства в нем кипят. Он жаждет довершить дело Кеденека, помочь своим товарищам как истинный комсомолец. Он воспринимает борьбу с хозяином, как личное дело. Актер Консовский справился с заданием хорошо. Он показал слезы и отчаяние

Андреаса после смерти Кеденека, как чувства человеческие, естественные. Ординарное лицо молодого пролетария Андреаса, знавшего голодное детство, становится прекрасным, когда он рассказывает Марии, девушке из кабака, своей подруге, о смерти Кеденека.

Комната Марии. Крупный план. Голова Андреаса запрокинута. Расширившиеся глаза наполнены слезами, бледные губы дрожат и конвульсивно сжимаются. Голос срывается, дрожит. Такой человек способен на подвиг, сила идеи, его охватившей, выражена сильно и правдиво. Подвиг Андреаса Консовский изображает без позерства перед зрителем, просто и целеустремленно. Сборы на отплывающий пароход штрейкбрехеров он ведет особенными, нервными, поспешными движениями, в которых чувствуется и глубокая уверенность в своем деле, и нетерпение юности, и радость близкого осуществления подвига, и сознание его важности, необходимости. Сценарист дал возможность актеру Консовскому развернуть характер полнее, нежели другим второстепенным персонажам. Сценарист придал Андреасу много человеческих черт. Его любовь к проститутке и ненависть к ее ремеслу — удачная черта, она придает особенную правдивость образу. Бедняга молод, и ему хочется ласки, но как грубо, цинично действительность нарушает лиризм естественных человеческих чувств юноши. Сколько в этом иронии, и как она печальна!

Остальные характеры рыбаков—Брюика и группы кулаков, Неера, его жены, Дезека — владельца кабачка, профсоюзных бонз — возникают на экране только для того, чтобы поспешно подать реплику, выполнить несложную сюжетную функцию и раствориться в потоке кадров. Фильма засорена бледными абстракциями, унылыми аналогиями и аллегорическими формулами, заменяющими живых людей.

Из женских ролей от плохой сценарной разработки особенно пострадал образ жены Кеденека. Трагическая внешность артистки Глизер, так хорошо знакомой зрителю по Театру революции, ее прекрасный голос совершенно не использованы в фильме.

Женщина — мать и жена, охраняющая очаг Кеденека, призванная его смертью в ряды восставших рыбаков — могла бы стать классическим образом мировой кинематографии. Глизер сделала все, чтобы образ запомнился.

Арт. Янукова в роли Марии (девушки из кабака) в фильме «Восстание рыбаков».
Режиссер Эрвин Пискатор.

У жены Кеденека широкая спина фризландской крестьянки, привыкшей к суровому труду, трагическая сухость щек и глаза с застывшим выражением одиночества, тоски, горестной обиды за себя, за детей, за всех женщин поселка. Ее усталая походка матери, лицо, горящее спокойной ровной ненавистью в сценах восстания и фраза «Кеденек всегда боролся один», звучащая, как крик загнанного благородного зверя, оставляют незабываемое впечатление. Эта величественная женщина из народа, по-немецки добродетельная и чистоплотная, с траурным венком в руке, под влиянием какой-то настойчивой мысли бросается в гущу восставших и силу своей страстной ярости выражает убийством солдата. Это одно из сильнейших, художественных мест фильмы, выполненных с глубоким трагизмом подлинного чувства.

Значительно полнее сценарно разработан образ Марии, девушки из кабака

(актриса Янукова). Это позволило Януковой создать нечто цельное, хотя и здесь сценарные провалы сильно повредили законченности образа, особенно в момент перехода Марии от беспечности и цинизма к пониманию классовых задач Андреаса, Керхуса и забастовщиков. Выше мы указывали на неверную трактовку музыкального образа Марии, на плохие стихи ее песни и условность (речитатив), нарушающую специфичность кинообраза. Постановщики так же неверно центром тяжести ее роли сделали сексуальные мотивы в характере, цинизм и бездумность падшей девушки. В сцене с хозяином кабачка Янукова, хорошо владеющая интонационными нюансами, слишком быстро и решительно переходит от страха перед наказанием к той веселой наглости, которая составляет ее обычное настроение. Постановщикам следовало бы больше оттенить трагизм положения, страдания забитого и презираемого существа. Марию толкнула на улицу нужда, когда ее отец кочегар пошел ко дну. Этого не чувствуется в трактовке образа. Губы девушки всегда искривлены вульгарной циничной гримасой, которая должна быть только маской в разговоре с Бределем, с солдатами и должна спадать мгновенно, когда Мария становится собой, когда ее окружают свои, близкие ей люди, рыбаки. Она не может не сочувствовать им.

Мария слишком много смеется. Ее смех сухой, пустой, дребезжащий, механический звучал бы значительно сильнее, если бы его было меньше. И вся Мария должна быть по замыслу злее, строже и вместе с тем жальче, униженней. Наглость и веселость в разговоре с Гулем — излишняя. Там, где Мария выражает свое сочувствие рыбакам («Ты звал их голодать? Плохое угощенье!»), следовало бы произнести эти слова с большей пассивностью, безнадежностью и драматизмом. Сильнее был бы переход к словам о капитанах, с которыми она, Мария, спала, и о рыбе, которая скоро поднимется в цене. В трактовке, данной постановщиками, образ часто не вызывает сочувствия у зрителя, что обесценивает его идейную сущность.

От подчеркнутой вульгарности и наглости Януковой оказалось трудно переключиться на новые драматические интонации в конце фильмы. Между Марией, показанной в кабачке, и Марией, которая плачет на пустой вертящейся карусели, размазывая черную краску с ресниц по щекам жестом, полным отчаяния и безнадежности, нет связи. Непонятен и жест стыда в сцене с солдатами, которые издеваясь поднимают ей юбки. Все это не вяжется с характером, показанным ранее.

Еще менее удачны образы Бределя и пастора.

Судовладелец Бредель, если судить по его поступкам, должен быть сильной личностью, способной на длительную и жестокую борьбу. Вместо этого в фильме показан хрупкий молодой человек (актер С. Мартинсон) с походкой кутилы, фата, дон-жуана, в шляпе на бекрень, с голосом, годным для веселой эксцентриады, с подчеркнуто-искусственной интонацией и некоторым изломом, изыском в манерах. То, что было хорошо в фильме «Марионетки», где Мартинсон играет роль парикмахера Соля, зазвучало фальшиво в суровой фильме Эрвина Пискатора.

Портрет пастора, удачный внешне (засл. артист Республики К. Давидовский), внутренне обесцвечен нерешительностью и нечеткостью сценарного задания. Мужественная, статная фигура Давидовского, скрытая темными широкими складками пасторского одеяния, дала прекрасный линейный рисунок. Особенно хорош пастор на крупном плане (сцена в пасторском доме). Пораженный словами Бределя о необходимости борьбы с рыбаками, он быстро приближается к объективу и на мгновенье застывает в нерешительности, как бы в задумчивости, быстро прикидывая в уме степень своего участия и свою возможную роль в грядущих событиях. Светотень резко, энергично рисует мускулы его мужественного, холодного и умного лица, охваченного расчетливыми мыслями. Белый пасторский воротничок дает гармоническое цветовое пятно на черном, глубоких тонов, пасторском наряде.

Пастор с холодным спокойствием лжет и о боге, покаравшем Кеденека, и о том, что Бределя нет в его доме. В сцене восстания он мчится к церкви, стараясь укрыться от разъяренных рыбаков. Широкие черные рукава раскрыты, как

крылья, под рясой чувствуются легкие, мускулистые ноги сильного и хищного зверя. Этот прекрасный портрет остался незаконченным, так как реплики пастора ходульны и не типичны, его попытка остановить расстрел Андреаса нелепа и ни с чем не связана, а защита прихожан перед Бределем — алогична.

Портреты персонажей фильмы создавались по зарисовкам с натуры. Гениальный Георг Гросс сделал для Пискатора двенадцать портретов. Эти зарисовки были использованы художником Каплуновским и операторами.

Одним из самых неудачных и досадных недочетов фильмы является характер матроса из революционного профсоюза— Гуля. Этот характер следует рассмотреть в связи с замеченными выше недостатками в нарушении образной ткани фильмы, введением хора, распевающего газетные сообщения, и введением надписей в форме репортажа.

Сначала Гуль поет свои газетные реплики, как солист в хоре. Затем он выступает на митингах, где в избитых и не способных никого вдохновить выражениях он говорит о борьбе и социализме. Плохо дело социализма в Европе, если таковы социалисты-коммунисты. Но мы знаем, что они не такие. Мы видели Димитрова, Попова и Танева, мы слышали их. У Гуля лицо человека, не вдохновленного своей идей. Он как-то автоматически произносит свои слова с единственной целью логически правильно расставить ударения в фразе (актер И. Гладков). Голос, без каких бы то ни было теплых нот, гудит, как труба, артикуляция губ старательна, и глаза выражают только одно это старание и ничего более. Это машина, а не коммунист. Оживившись в сцене восстания, где он несколько более похож на живого человека, Гуль внезапно, в финале, возникает на пустоте, облитый светом юпитеров (абстрактное видение в больном мозгу), и декламирует концовку фильмы, тяжело ворочая головой и старательно выговаривая свои трескучие фразы. Виноват ли актер в таком полном провале своей роли? Отнюдь нет. Причины неудачного изображения коммуниста лежат в эстетике Пискатора, его теории искусства и всей художественной концепции.

Ключ к пониманию этой концепции следует отыскивать в театральных постановках Пискатора и его мировоззренческих ошибках, как театрального режиссера.

В своей режиссерской практике Пискатор натолкнулся на отсутствие революционной драмы, выражающей идеологические тенденции социализма и коммунизма. Пролетарская, социалистическая драма не могла развиться в условиях капиталистической Германии. Недовольный даже пьесами Ф. Юнга и А. Паке, Пискатор вводил в драму элементы репортажа, широко пользуя речи вождей, документы революции, воззвания, прокламации, кинохронику, фотомонтаж, географические карты, глобусы, статистические таблицы. Таковы были по форме спектакли «Красной рвани», спектакль «Наперекор всему», представленный в 1925 году к съезду германской компартии, таков был спектакль «День России», таковы спектакли «Знамена», «Бурный поток», «Распутин», «Шторм над Готландом» и др. Недовольный драматургической интерпретацией действительности, Пискатор пытался дать свою собственную с помощью фактического, документального, хроникального, репортерского изображения.

> «Вопрос стоит не так: с одной стороны — искусство, с другой — репортаж. И репортаж, доклад о действительно происходящем является высоким искусством, лучшим средством пропаганды» (Эрвин Пискатор — Политический театр, ГИХЛ, 1934 г.).
>
> «Лишенное романтики искусство приготовило путь повседневности, и этот путь ведет от так называемого чистого искусства к журналистике, к репортажу. От абстрактного, лишенного контроля вымысла — к правде... от выдумывания сентиментальных басен или психологических фокусов — к правдивому изображению волнующих событий в тюрьмах, заводах, конторах, о машинах, прибавочной стоимости, классовой борьбе» (там же, стр. 66).

Пискатор в своей теории искусства путает две формы воспроизведения действительности: воспроизведе-

ние в форме понятий и воспроизведение в форме образов. Он подменяет художественную форму мышления научной, он вводит в художественное произведение язык истории, политики, грубо разрушая образный язык, соединяя оба языка простым сложением, как сумму физических сил, в то время как между научной и художественной формами сознания существует более тонкая связь и художественное произведение — спектакль, фильма — может выражать самые передовые коммунистические идеи, оставаясь по своей форме продуктом художественного мышления, выражая в форме художественных образов близкие сердцу Пискатора политические идеи. Простое сложение, механистическое соединение бледного образа с острым, политически актуальным понятием не спасает, а разрушает образ, как это мы видели на примере характера Гуля. Понятие, идея должны сквозить через чувственную форму образа, светить сквозь него (точно так же в научном понятии мы ощущаем элементы образности). Связь образа и понятия может и должна осуществляться через взаимопроникновение, взаимодействие, но не через сосуществование в художественном произведении. Вспомним образ «Давида» Микель Анджело. В каждой линии его тела осуществлена идея свободы, независимости и гордого сознания силы молодой буржуазной Флоренции, купившей ценой жестокой борьбы с Голиафом феодализма свою свободу. В образе Давида взаимопроникновение образа и политической идеи дано в гениальном синтезе, так же как дана философская идея скованности духа материей в другом произведении Микель Анджело, в образе раба. Гениально выраженные в «Коммунистическом манифесте» понятия и идеи, механистически включенные в художественный контекст, останутся в нем инородным телом. Но если художник представит себе, как зажигают эти великие идеи его конкретного, живого героя, и изобразит его чувства, замыслы, планы реальной борьбы в конкретных условиях этой борьбы, тогда великие идеи манифеста выразятся опосредствованно через художественное мышление в образной форме, сохранив в своей сущности, в своей основе то, что они есть.

Основная ошибка художественной концепции Пискатора в непонимании существа синтеза образа и понятия в художественном творчестве. Освоив идеи Маркса—Ленина—Сталина в их политической форме, он еще не до конца освоил их как художник.

Отставание художественной идеологической формы от других форм сознания — явление закономерное в развитии таких художников, как Пискатор, если учесть те исторические условия, в которых развивается их творчество.

В борьбе с романтиками, неромантиками и идеалистами экспрессионистами выковывалась теория Пискатора. В поисках художественного стиля, адэкватного идеологии социализма, Пискатор приблизился к реализму, но подменил художественный реализм реализмом исторического политического документа.

Почему это произошло?

Потому, что на заре развития пролетарского социалистического искусства бывают периоды, когда новое революционное содержание прорывает старые художественные формы, созданные буржуазным искусством, но, не имея еще своих, новых, создает особые гибридные переходные формы искусства.

В советской кинематографии теория Пискатора до некоторой степени может быть сравниваема с теорией «интеллектуальной кинематографии Эйзенштейна и с теориями искусства «лефов».

Все эти теории отражают отставание художественной идеологической формы общественного сознания от политической, философской и иных идеологических форм в эпоху социалистических революций.

В условиях советского искусства, где уже имеются налицо в живописи и литературе ростки нового художественного реализма, вскормленного практикой советской действительности, фильма Пискатора звучит некоторым анахронизмом. Подмена искусства репортажем давно уже не пользуется успехом в Советском союзе.

Репортаж в фильме мешает восприятию кусков, полных огня, пафоса, ума и чувства. Пискатор умеет показывать великолепные символические детали: в

одном из первых кадров умирающая акула душит мелкую рыбешку, символизируя последние спазмы и хищность умирающего капитализма. Символ подчеркнут репликой рыбака: «хозяина поймали!» Прекрасно построена сцена в доме мертвого Кеденека. Глухие рыдания старшего ребенка, усталые движения вдовы. Она укладывает спать ребят. Из темноты свет, падающий от лампы, скользит по большим клеткам ватного одеяла, в самом рисунке которого сквозит нищета. Свет скользит по фигуре вдовы, дробится в складках кофты, отделенной от юбки белой полоской белья... Сколько усталости, горя и тупого отчаяния в этой небрежности бедной одежды, сколько усталости в складках на широкой спине! Наконец женщина приближается к широкой семейной кровати, на которой лежит убитый Кеденек, и ложится рядом с ним. Объектив аппарата медленно приближается к головам лежащих, и зритель видит два профиля, точно вычеканенных на медали в мраморе или бронзе. Обе головы кажутся мертвыми и только легкое трепетание губ женщины, сдерживающей рыдания, выдает то, что она жива.

В прекрасных сценах восстания, когда женщины бросаются в бой и мертвый Кеденек встает из гроба, когда от пуль солдатских стонет большой старинный колокол церкви, старый рыбак, прежде чем вмешаться в драку, снимает свой праздничный сюртук и аккуратно вешает его на могильный крест. И вот уже нет рыбака в кадре, ветер полощет пустые рукава сюртука, колышет его полы... В этом кадре сказался особенный национальный, горький юмор Пискатора, его понимание слабых сторон германской революции и его ненависть к ним.

В фильме есть единый живописный стиль; его помогли Пискатору создать операторы Ермолов и Кчриллов и художник Каплуновский. Суровая строгость в сочетании глубоких черных, светло-серых и яркобелых тонов создают стильную цветовую композицию. Особенно хороши сцены похорон Кеденека: черные сюртуки, черные платья женщин на фоне серой земли и белые акценты кладбищенских памятников. Световая композиция прекрасно акцентирует вещи, людей, выделяет форму. Источники света реалистически оправданы.

Художник Каплуновский сделал все возможное, чтобы поселок Барбара походил на поселки Фризландии. Поселок Барбара с остроконечными готическими тяжелыми крышами над каркасными домами, сделанными под каменную фактуру, создает впечатление исключительной реальности, этнографической точности. Кирха с конусом крыши и гладью строгих, романских средневековых стен, подпираемых контрафорсами, монументальна, как «Врата ада» Родэна. Художник нашел особую, точно набухшую форму рыбацких ботов и типичную форму посуды, мебели в домах рыбаков, кружек в кабачке Дезека. Этот поселок, снятый под Одессой, выглядит как настоящая Фризландия, и горе Осипу Брику, который этого не понял!

Пискатор создал суровый пейзаж северной немецкой природы, каменистой и песчаной. Жестокость и суровость пейзажа подчеркивают общий суровый и мужественный тон этой киноживописи.

Как не похож стиль этих пейзажей на рыбацкие элегии немецких мастеров XVII века!

Пейзаж Пискатора разбивает легенды о беспечальности патриархального житья немецкого рыбака. Дым траулера судовладельца Бределя, застилающий кадры морского пейзажа, и рокот моторного бота кулака Брюика — две черты, подчеркивающие новые элементы в пейзаже. Пейзажи Пискатора говорят о новых жестоких законах действительности, они взывают к суровой борьбе, они говорят о безжалостных социально-исторических процессах, о пролитой крови Кеденека и Андреаса...

Фильма «Последний шаг» со всеми ее противоречиями и недостатками все же остается произведением художника-революционера, и самое существование этой фильмы — политическая победа международной революционной кинематографии.

Ренэ Клэр[1]

Э. АРНОЛЬДИ

VIII. ВООБРАЖАЕМОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

В 1925 году появляется «Воображаемое путешествие («Le voyage imaginaire»), завершающее первый этап в творческом развитии Ренэ Клэра.

«Воображаемое путешествие» излагает сон мелкого чиновника, его странствование по стране сновидений. С большим юмором и остроумием раскрывает Ренэ Клэр мир фантастических грез, в котором его герой переживает ряд приключений: полет по воздуху, в башнях чудесного собора, в музее оживших восковых фигур, где собираются и сталкиваются исторические великие люди, в царстве фей, в котором заканчивается путешествие.

Оформлению на экране мира снов много помог художник Жу Жис своими декорациями.

В «Воображаемом путешествии» идет на снижение эксцентризм Ренэ Клэра, проявляющийся только эпизодически, проскальзывающий больше как проявление «игривости ума», нежели художественная установка. Приходит к исчерпанию и «свободное фантазирование», укладываемое в рамки всеоправдывающего сновидения. Одним словом, появляются черты реалистической комедии, которой характеризуется уже второй этап творчества Ренэ Клэра.

В первом этапе Ренэ Клэр развил и изжил свою «непримиримость». Начав со скромного утверждения тенденций эксцентризма, дававших выход протесту, обуревавшему буржуазную молодежь, начав с деллюковских принципов фотогении и борьбы со старой кинематографией, он переходит к крайним позициям всеотрицания, погружается в абстрактность «Антракта» и эксцентричную фантастичность «Привидения Мулен-Ружа». Он уходит от Деллюка, но эстетские установки деллюковской фотогении все же не оставляют его.

После «Привидения Мулен-Ружа», с началом веяний временной стабилизации французского капитализма, в творчестве Ренэ Клэра усиливаются реалистические тона и фантастика «Воображаемого путешествия» подкрепляется мотивировками сновидения. Начинается примирение худож ика с реальной действительностью, впрочем останавливающееся на полдороги: Ренэ Клэр не приходит к сегодняшнему дню. В своем реализме он держится в стороне, предпочитая заниматься разработкой хитросплетений своих сюжетов и придерживаясь вневременности. Он не пошел по пути своего ближайшего соседа по «Авангарду», Кирсанова, поставившего «Менильмонтан» (1925 год), меланхолическолирическую повесть о девушке в Париже, девушке, идущей от беспросветных будней тяжелого труда по линии наименьшего сопротивлени — к проституции. Кирсанов от урбанизма «Менильмонтана», поблескивающего социальными нотками, уходит затем в экзотику и расстается со своей левизной. Ренэ Клэр урбанистичен в своей фантастике и эксцентризме, но старательно отстраняет какую бы то ни было социальную проблемность. Для него отход от левых позиций выражается в отказе от былой смелости «непримиримого». Он постепенно приближается к средним нормам французской кинематографии, теперь уж перепаханной усилиями авангардовцев, вырастившей произведения, взошедшие на соках новаторства, ассимилировавших его.

Праздничные дни бунтарства окончились. Начинаются заурядные будни.

IX. ДОБЫЧА ВЕТРА

«Добыча ветра» («La proie du vent»,— 1926) показывает значительные переме-

[1] Окончание (см. «Советское кино» № 6, стр. 43—51).

ны, происшедшие за год в установках Ренэ Клэра. Фантастика, эксцентризм, неглижирование традициями искусства, дерзкая смелость исчезли. На смену экспериментаторству идет зрелое мастерство, умелое владение материалом, крепкая сценарная работа, острый глаз режиссера.

Принципы деллюковской фотогении в отборе снимаемого материала, в образном выражении внутренних переживаний сменяют прежнее влияние грубоватого эксцентризма Мака Сеннетта. Назад, к Деллюку, но в новом качестве!— этим лозунгом можно характеризовать второй этап творчества Ренэ Клэра.

Эта перемена является выразителем того поправения, которое происходит в его развитии. Она демонстрирует исчезновение задорного всеотрицания принципиального оппозиционера. Как художник Ренэ Клэр приближается к авангардистскому центру, отказываясь от своих крайних позиций.

Можно наметить некоторые аналогии между ним и немецкими экспрессионистами и абстрагистами. И тут и там с укреплением относительной стабилизации капитализма художники возвращаются к реалистическим тонам, переходят к развлекательности, комедийным жанрам.

«Добыча ветра» — первый шаг на этом пути, и Ренэ Клэр на нем не останавливается, проделывая поворот, во многом схожий с поворотами в творчестве Роберта Винэ, Карла Грунэ и др.

Сценарий фильмы «Добыча ветра» сделан по авантюрному роману Мерсье «Любовные приключения Пьера Виньяля». Роман этот принадлежит к довольно типичным произведениям французской желто-обложечной литературы, имеет сходство с Пьером Бенуа и отдает изрядком душком бульварщины. Ренэ Клэр взял из него лучшее, перенес в сценарий схему развития сюжета, но вместе с тем придал произведению совсем другие тона, во многом устранил дурной вкус, углубил и создал атмосферу тяготения к мягкой лиричности.

Любопытен пролог фильмы. В ней рисуется революционный террор, тюрьмы, в которых томятся заключенные, ожидающие казни. Здесь находит свой трагический конец мать героини. Эта вводная часть, знакомящая зрителя с основными персонажами, характеризует симпатии Ренэ Клэра, его поклон старой французской аристократии.

Действие фильмы разворачивается в современности. Герой Пьер Виньяль — молодой авиатор. Он совершает разведочный полет для установления новых авиалиний. Кадры его перелета составляют одну из наиболее эффектных частей фильмы.

Авиация обыграна с установкой на фотогеничную выигранность съемочного материала. Живописные пейзажи, интересные ракурсы, взятые с аэроплана, обращают всю эту часть в красивое зрелище.

Виньяль попадает в густой туман, летит над огромным лесом и с большим трудом, после долгих блужданий находит наконец посадочную площадку. При спуске он терпит аварию, и тяжело раненый доставляется в близлежащий замок.

За ним ухаживает Елизабет, сестра владельца замка. Она живет со своим деверем, ведя уединенный образ жизни. Виньяль, покоренный очарованием своей сиделки, старается продлить свое пребывание в замке.

Старинный замок окутывает какая-то тайна. Происходит что-то таинственное, но что именно — непонятно. Кто-то под покровом тайны посещает замок. Наконец Виньяль выясняет, что это — молодая, красивая женщина. Повидимому, она лишена свободы, ее прячут. Обеспокоенный и взволнованный, Виньяль подстерегает ночью пленницу. Она оказывается Еленой, якобы умершей сестрой Елизабет. Елена подтверждает, что ее держат в заключении, сообщает, что их хотят убить, и уговаривает Виньяля бежать. Но их встреча открывается. Виньяль и Елена спасаются бегством в автомобиле. Их преследуют. Разворачивается напряженная погоня. Елена, обезумев от страха, вскакивает, мечется и приводит к катастрофе. Автомобиль переворачивается. Елена убита. Виньяль отделывается ранением.

Тайна раскрывается позже, в Париже. Деверь Елизабет разъясняет, что Елена была умалишенной и ее поэтому скрывали в замке. Фильм кончается женитьбой Виньяля на Елизабет.

Воздавая должное тому таланту и хорошему вкусу, с которым Ренэ Клэр сумел воплотить этот заурядный сюжет, поднять его до уровня художественного

произведения, приходится все же отметить, что «Добыча ветра» является показателем большой идейной убогости и пустоты, по существу мало чем отличающейся от выхолощенности произведений Фейяда и де-Баронселли, к идейным высотам которых приближалось центральное ядро «Авангарда». Если в предыдущих работах Ренэ Клэра и не было высокой идейной принципиальности, идейной насыщенности, то в них было отчетливое выражение разрушительного протеста, неприятия действительности, много дерзости и издевки. «Добыча ветра» знаменует собой поворот к примиренчеству, является Каноссой раскаявшегося бунтаря.

Перед Ренэ Клэром открывается путь коммерчески-рентабельного художника, идущего на добросовестную службу к тем самым капиталистам, на которых несколько лет назад так яростно обрушивались авангардовцы за дурной вкус, реакционность и торгашество.

Буржуазия приняла Ренэ Клэра, и Ренэ Клэр принял буржуазию.

X. СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА

«Авангард» разваливался. Он, собственно говоря, исчерпал себя, выполнил свою историческую роль. Авангардисты сдвинули французскую кинематографию с засиженного места. Их новаторство, с обтертыми острыми углами, вошло в обиход, получило признание. Художники, работавшие «по старинке», подтянулись, новаторы поуспокоились, и пропасть между старым и новым казалась в значительной мере засыпанной. Разношерстность состава, даже при различности поворота вправо отдельных мастеров, делала существование «Авангарда» вывеской, под которой не скрывалось ничего особенного. Это был скорее всего клуб любителей хорошей кинематографии, кружок ценителей формальных изысков. Его активность быстро шла на понижение, и через год-другой его существование стало чисто формальным.

Небольшая группировка, стремившаяся к революционизированию, не могла найти в «Авангарде» настоящую поддержку в своем развитии. Но она существовала около него, не отрываясь от объединения, когда-то провозглашавшего декларации яростной борьбы со старым. Теперь старел сам «Авангард».

В этих условиях усиления консервативности «передовых» художников Ренэ Клэр обращается к веселой комедии. Если говорить о влияниях внутри кинематографии, то можно предположить, что от Мака Сеннетта он идет к Любичу, к остроумной изысканной комедии.

Но обращение к театру не вызывает у Ренэ Клэра театрализации кинематографа. В этом — особенность его пути от Мака Сеннетта, оперировавшего настоящей кинематографичностью. Поэтому сценарии Клэра значительно отличаются от пьес, легших в их основу. Он сам заявил, что пишет свой сценарий, не приспосабливая для кино театральную пьесу, а делает вещь заново,— так, например, как стал бы писать сам Лабиш, если б работал не для сцены, а для экрана.

Обращение к Лабишу не случайно. Лабиш переживал в это время ренессанс. Этот увеселитель мещанства эпохи расцвета промышленного капитализма оказывается созвучным периоду относительной стабилизации. Его буффонады, стремление смешить во что бы то ни стало, осмеяние, ведшее не к уничтожению, а утверждению, оказались приемлемыми и привлекательными.

Ренэ Клэр однако не берет Лабиша в готовом виде. Он его трансформирует— и не только внешне. Действие комедий Лабиша он приближает во времени, переносит из середины XIX столетия к концу и подвергает осмеянию провинциальную буржуазию девяностых годов.

Сатирические тенденции выделяют Клэра из среды реставраторов Лабиша, делают его более передовым. Но эти тенденции не поднимаются до уровня аналогий и параллелей к сегодняшнему дню, а остаются в значительной мере довольно безобидным зубоскальством.

Мы отметим здесь две фильмы из периода расцвета комедии в ее наиболее чистом виде в творчестве Ренэ Клэра. Это — «Соломенная шляпка» («Un chapeau de paille d'Italie », — 1927) и «Два скромника» («Les deux timides», — 1929).

«Соломенная шляпка» явилась самой выдающейся фильмой этого жанра и прошла с огромным успехом. Пресса отмечала, что Ренэ Клэр создал новый вид кинематографической комедии, отличной от американской и немецкой. Действительно, комедии Ренэ Клэра —

типично французские. Они насыщены характерным галльским юмором, являются подлинными образцами французского искусства, в его «классическом» понимании. Это — произведения буржуазно-национальные по форме и буржуазные по содержанию.

Действие «Соломенной шляпки» общеизвестно. Оно строится на том, что герою надо достать соломенную шляпу взамен съеденной лошадью. Он не может найти точно такую же шляпу, и вокруг поисков шляпы наворачивается сложный клубок амурных происшествий. Эта простая фабула с перепутанными взаимоотношениями действующих лиц служит богатым материалом для разворота комических ситуаций. Ренэ Клэр сумел весь словесный материал пьесы перевести в наглядные и выразительные образы, сделав титры совершенно излишними. Он эффектно играет вещам, и галстухи, перчатки, шляпы, ботинки, мебель работают в фильме не меньше людей.

В «Двух скромниках» содержание еще проще. Отец хочет выдать свою дочь замуж за нелюбимого человека только потому, что из-за своей застенчивости он не может ему отказать. Избранник дочери оказывается таким же застенчивым и не может заставить себя энергично выступить в защиту своей любви.

Другие фильмы этого периода, как «Конкурс красоты» и тому подобные, ничем не отличаются от указанных.

От «Соломенной шляпки» до «Двух скромников» развивается второй этап в творчестве Ренэ Клэра. Поворот к третьему этапу происходит в условиях нарастающего всеобщего кризиса капитализма. Он совпадает с началом работ Ренэ Клэра в звуковой кинематографии.

XI. КИНО ПРОТИВ РАЗУМА

Ко второму периоду творчества Ренэ Клэра относятся несколько его выступлений в печати, заслуживающих внимания, так как они характеризуют его художественные позиции.

Мы остановимся на его статье «Кино против разума», напечатанной в журнале «Cinéa-Ciné» (1927, № 15). В этой статье он касается излюбленного авангардистами вопроса о торгашестве производства и о толпе, диктующей свои требования художникам.

> «Кино обратили в исключительно массовое зрелище, и коммерсанты, претендующие на знание своего дела, никогда не пытались собрать перед экраном зрителя, уставшего от пошлости фильм. Мне пришлось бы слишком долго объяснять, почему подобное предприятие было бы прекрасно для искусства и выгодно коммерчески, чего наши коммерсанты не в состоянии понять. Я хотел бы только объяснить, почему кино так противится творческой силе ума и почему работники кино вынуждены итти на компромиссы, упоминать о которых им запрещает элементарная честность. Когда недавно на конференции в Бельгии показали ряд сторон этого конфликта, конфликта между капиталом и разумом, некоторые журналы упрекали меня в готовности признать коммунизм единственно способным разрешить этот конфликт. Это не так: я не считаю возможным разрешить этот вопрос политическими средствами. Это было бы слишком просто и, в противоположность моему другу Муссинаку, я считаю эту проблему далекой от политики. Это — конфликт между творческим умом и материальными возможностями воплотить создание этого ума. Дух кино будет всегда впереди его механики».

Противопоставление Ренэ Клэра «толпе» небольшого количества «избранных» весьма выразительно. Под расплывчатым термином «толпа» он объединяет всех, исключаемых из числа «знатоков», способных понять и по-настоящему оценить авангардовского художника. «Толпу» он не диференцирует, а сваливает в одну кучу классово-разнородные элементы, квалифицируя всех по признакам, свойственным мещанскому посетителю кинодворцов. Мы не стали бы конечно требовать от Ренэ Клэра на этом этапе классового анализа, но во всяком случае ему должна была быть ясной разница между зрителем кинодворцов парижских центров и маленьких киношек рабочих районов. В приведенной выдержке Клэр показывает большое высокомерие «артистического духа» художника в отношении «профанов», неспособных подняться в заоблачные высоты чистого искусства.

Его жалобы на капиталистов-произ-

водственников недостаточно основательны, так как в этот период Клэру никто не препятствовал делать по существу то, что ему хотелось. Ибо его творческие замыслы совсем не шли в разрез с интересами господствующего класса. Его высказывание интересно для нас как свидетельство стеснений и ограничений, которым вообще подвергается художник в капиталистических условиях. Но самым важным здесь является факт утверждения аполитичности проблем искусства, невозможность их разрешения политическим путем. К этому вопросу нам еще придется вернуться.

Дальше Ренэ Клэр говорит об «Авангарде». Так как французский «Авангард» к этому времени в достаточной мере развалился, Клэр подводит под термин «Авангард» понятие передовой мировой кинематографии вообще. В основное качество такого «Авангарда» он возводит абстрагированную «прогрессивность», выражающуюся, по его мнению, в новаторстве, в выявлении специфически-кинематографических средств выразительности. «Авангард» — это любопытство ума» — говорит он. Иначе говоря, если стать на его точку зрения, то никакой существенной разницы не будет между Абель Гансом и Эйзенштейном. Ренэ Клэр таким образом как истый авангардист, верный заветам Деллюка, интересуется только формальной стороной в ее наиболее выхолощенном виде. Этому соответствует его принцип разделения творческих работников кинематографии на две группы.

> «Сейчас нет школ, — говорит, он. — Есть, с одной стороны, постановщики, которые из сюжета извлекают ряд отдельных картин, более или менее театральных, сопровождаемых многочисленными надписями, а с другой стороны те, которые пытаются показать красивые действия зрительными средствами, более выразительными, чем длинные надписи. Первые напрасно будут сооружать пышные декорации, заставляя играть лучших актеров; они никогда не дадут ничего иного, как иллюстрацию к повествованию, которая была бы более понятной, будучи написанной в книге. Вторые же из незначительного сюжета дают драму».

Такое разделение несбычайно грубо и примитивно даже для формалиста, особенно если учесть его апелляции к «изысканному пониманию». Характерно только замечание об умении авангардистского художника «делать драму из незначительного сюжета». Этим подчеркивается незначительность, маловажность содержания.

Конец статьи:

> «Кино, слепая машина, может достигнуть своего высшего назначения, только если им будет руководить разум. Если же кино будет оставаться коммерческой спекуляцией, рабом трестов, предприятием для глупости толпы — оно погибнет! Если кино в этом отношении обманет надежды, которые многие на него возлагали, я без сожаления увижу, как угаснет его свет».

Так Ренэ Клэр загоняет себя в тупик, созданный собственной формалистической близорукостью и идейной пустотой.

XII. ПОД КРЫШАМИ ПАРИЖА

Прошел 1929 год. Кризис просачивался во все поры капиталистической системы. А в кинематографии насаждалось звуковое кино. Растерянность и недоумение царствовали в среде творческих работников. Опять начинали трещать и разваливаться устои кое-как налаженного благополучия. Опять начиналась переоценка ценностей. Опять появился скептицизм, критицизм. Действительность многих перестала удовлетворять, и общая система, старая, покосившаяся капиталистическая система не внушала доверия, демонстрировала неспособность справиться с раздиравшими ее противоречиями.

Обогащение художественного арсенала кинематографии звуком отбросило искусство назад на два десятилетия. Режиссеры ставили беспомощные оперетки, актеры подходили к аппарату для того, чтобы спеть арию.

В течение почти годового перерыва в работе Ренэ Клэр осваивает новое средство художественной выразительности и затем выступает со своей первой звуковой фильмой «Под крышами Парижа» («Scus les toits de Paris»,— 1930). Эта фильма показывает, что за прошедший год в творчестве ее автора про-

изошли перемены, открывающие новую страницу в его развитии. Образы фильмы свидетельствуют об изменении интересов, настроений автора, об ориентировке на иную тематику, иных персонажей.

«Под крышами Парижа» — песенка, которую поет и пропагандирует герой, уличный продавец нот. Это, как говорят немцы, «Schlager» фильмы. Песенка проходит через всю картину, переходит от одного персонажа к другому, поется разными людьми с разными жизнями, протекающими под крышами Парижа.

Но это не тот Париж, который мы видели в фильме «Париж уснул». Ренэ Клэр вернулся к парижским мотивам первого периода своего творчества, но совсем в другом плане. Прежде его пленял Париж как большой город, его центральные части с прямыми линиями улиц, строгими фасадами высоких домов, с зеленью садов, сжатой и разделенной правильными формами, наконец, Эйфелевой башней, являющейся какой-то квинт-эссенцией конструкций XX века. «Восприятие порядка дает наиболее высокое наслаждение человеческому разуму, потому что наше наивысшее удовлетворение заключается в чувстве того, что мы являемся участниками этого порядка» (тезис пуристов). Здесь находили себе выражение урбанистические тенденции Клэра.

Новый, третий период творчества Ренэ Клэра характеризуется его ролью воспевателя Парижа, показываемого со вкусом, с восторгом, с большой нежностью, любовью, старанием. Но он поворачивается спиной к конструктивной красоте города и обращается к тихим окраинам, со старомодными домами, кривыми улочками, пестрой живописностью жизни и быта мелких торговцев, мелких служащих, полудеклассированных и деклассированных элементов большого капиталистического города. Здесь он находит своих героев, приходящих на смену прежним героям парижского центра, представителям среднего буржуазного круга.

Достаточно обратить внимание например на конструктивную композицию кадров уличной натуры в фильме «Под крышами Парижа», чтобы уяснить себе тот поворот, который произошел в развитии мировосприятия художника. Вот — аппарат скользит от панорамы крыш образующих даль неправильных форм

Арт. Альберт Прэжан в роли уличного продавца нот в фильме „Под крышами Парижа". Реж: Ренэ Клэр

черепичных и железных срезов, с уродливыми то вытянутыми, то приплюснутыми трубами, — вниз, в глубину уличного тупичка. Облупленные, облезлые, разностильные фасады, — смешение времен и вкусов, — с натыканными в беспорядке вывесками, балкончиками, уступами, надстройками, — все криво, косо проплывает на экране. Вот другой уголок — кривой поворот слабоосвещенной улицы у ресторана, нависшие, покосившиеся подъезды, закоулки, прячущиеся в темноте. Или еще — пустырь городской окраины с бесформенными, разнородными заборами. Дворы. Задворки. Нагромождение неправильных линий. Рынки с пестрой мешаниной лотков, будок, киосков. Таков Париж Ренэ Клэра на новом этапе.

В отходе от конструктивистских урбанистических тенденций первого периода, через преодоление эксцентризма — во втором, к импрессионистическому и лирическому любованию остатками старины и экзотичностью подонков, богемы и полубогемы — художественной и просто уголовной, — таков путь Ренэ Клэра к третьему периоду творчества, проходящему под знаком сюрреалистических влияний.

Однако обратимся к содержанию фильмы.

Альберт — уличный певец и продавец нот. Он запевает песенку, собирает вокруг себя кучку народа, люди начинают подпевать, он раздает ноты, а потом собирает свою скромную дань. Пола — девушка парижского предместья.

Альберт оказывает ей маленькую услугу — возвращает кошелек, украденный его приятелем, и с этого начинается их знакомство. Но у Полы имеется другой претендент на ее внимание — Фрэд, герой района, глава небольшой, но единодушной банды.

Фрэд приглашает Полу на бал. Он выкрадывает у нее ключ от ее комнаты, добиваясь форсирования темпов ухаживания. Его нажим терпит неудачу и Пола расстается с ним. На улице она встречает Альберта и в долгой ночной прогулке на протяжении полуквартала укрепляется дружественность их отношений. Пола не может вернуться домой, так как Фрэд завладел ключом, и она идет к Альберту. Ночь проходит в приступах яростной, но безуспешной для Альберта борьбы в постели. Утром он ее выгоняет, но затем возвращается обратно, происходит примирение и — начинается любовь.

Пола уходит за своими вещами, чтоб перебраться к Альберту. В ожидании подруги Альберт приводит в порядок комнату, готовит к ее появлению сюрпризы. Но раньше Полы приходит полиция по поводу чемодана, оставленного на хранение приятелем. В чемодане — краденое, и Альберта уводят. Пола приходит и видит только его торжественное отбытие.

За время его пребывания в тюрьме Пола стихийно влюбляется в приятеля Альберта, Луи. Возвратившись из тюрьмы, Альберт оказывается уже третьим. С Фрэдом происходит генеральное сражение, в котором он и Луи выступают против всей банды, вооруженной ножами и револьверами. Спасает их полиция, прибывшая в результате тревоги, поднятой Полой.

В заключение разворачивается сложный переплет любви и ревности между Альбертом, Луи и Полой. Стихийное чувство Полы берет верх, и она остается с Луи. Приятели примиряются.

Из краткого пересказа содержания видно, что сюжет фильмы очень прост. В ней нет хитросплетений комедий Лабиша, нет авантюрности (эксцентрической!) первого периода. Ренэ Клэр идет к бесхитростным историям, страничкам из жизни своих незамысловатых героев.

Новые персонажи Ренэ Клэра в своей деклассированности служат каким-то вы-

Кадр из фильмы „Под крышами Парижа“. Реж. Ренэ Клэр

Арт. Пола Иллери в фильме „Под крышами Парижа". Реж: Ренэ Клэр

ходом в ассоциальное. Своеобразие их бытового уклада дает иллюзию ухода от действительности, той действительности, которая окружает художника, из которой он черпал материал для своих произведений. Он поворачивается к прошлому, к старому Парижу, к людям, непосредственно идущим из него, связанным с ним, составляющим его. И люди эти — мелкие собственники — являются каким-то осколком прошлого, как-то не ассоциируются с бурной, суетливой, деловитой жизнью парижских центров.

Фильма пропитана благодушным мягким юмором, настроениями сочувственного созерцательства. Всегдашний оптимизм Клэра обращается к жизнерадостному биологизму и физиологизму. В фильме ощущается какой-то подпочвенный смысл: жизнь хороша! Хороша любовь, хороша и ревность, хороша беззаботность существования героя улицы парижского предместья, уходящего своими корнями в животные радости и переживания, питающиеся этими радостями, далекими от социальных сторон жизни. Проявления социальности обходятся, затушевываются. Вместо них выдвигаются, облюбовываются простые эмоции, доступные и понятные каждому человеку — любовь, со всеми ее усложнениями, физическое бытие, упрощенное, облегченное, сведенное к примитивности.

XIII. ЛУИС БЮНЮЭЛЬ

Углубление всеобщего кризиса капитализма обострило процесс расслоения художественно-творческих кадров, способствовало отделению революционизирующихся слоев мелкобуржуазной интеллигенции от ушедших в реакцию. католицизм и фашизм недавних бунтарей. Сюрреалисты, вышедшие из недр дадаизма, являются наиболее наглядным показателем движения интеллигентских кругов Франции в послевоенное время. Начав с бунтарского всеотрицания, дадаистической «ассенизации», эта группировка художников под непрерывные клятвы в своей революционности кладет начало новому течению — сюрреализму. Они издают журнал «Сюрреалистическая революция», примыкают к группе «Clarté», вступают в коммунистическую партию, но в скором времени в полном составе уходит из нее. Их творческая деятельность очень мало вяжется с громкими революционно-разрушительными фразами их деклараций.

На подступах к кризису в их среде начинается обостренная диференциация, отбрасывающая значительную часть сюрреалистов в крайнюю реакцию. Другая часть образует колеблющийся и деградирующий центр и, наконец, третья группа собирает вокруг себя революционизирующиеся силы интеллигенции.

В кинематографии протекает аналогичный процесс, только в менее выразительных формах, вследствие общих условий кинопроизводства, целиком находящегося в руках крупного капитала. И в то время, как поправение, переход в лагерь реакции демонстрируется многочисленными примерами, о фактах революционизации мы узнаем либо по намекам и тенденциям, проступающим в отдельных фильмах, либо, в очень редких случаях, по произведениям, прорывающимся как метеоры сквозь рогатки капиталистической системы и с невероятной быстротой исчезающим в недрах полиции, цензуры или просто принудительного забвения.

Одним из наиболее ярких примеров подобного рода фильм является «Золотой век» Луиса Бюнюэля. Луис Бюнюэль — сценарист и режиссер, связанный с левыми группировками в развалившемся «Авангарде». Он работал

у Жана Эпштейна в качестве ассистента, а потом перешел к самостоятельным постановкам. Ему приходится повторить давнишние опыты Ренэ Клэра и Кирсанова. Ни одна фирма не соглашается поручить ему постановку его сценария. Тогда он сам, с чрезвычайно скудными средствами ставит на свои собственные деньги первую фильму «Андалузская собака», немую короткометражку. Картина прошла с большим шумом. Она показала незаурядный талант Бюнюэля и его огромную творческую смелость.

Для своей следующей работы Бюнюэлю удается найти «мецената», соглашающегося вложить средства в постановку. Бюнюэль ставит полнометражную звуковую фильму «Золотой век» (1930 год), являющуюся «глумлением над родиной, семьей и религией» («Figaro»).

> «Никогда еще кинематограф, при полнейшем пренебрежении общепринятыми условностями, не наносил такого сокрушительного удара буржуазному обществу и тому, что с ним связано — полиции, религии, морали, армии, семье, государству. Хотя действие развертывается в интеллектуальном плане и напичкано литературой, все же зритель ощущает силу этих кадров — кадров, которых не перескажешь. Ведь то обстоятельство, что в фильме показаны слепой, опрокинутый на землю, старуха, получившая пощечину, священник, выброшенный в окно, сын, убитый отцом, Иисус Христос, возвращающийся из публичного дома, — само по себе ничего не означает... Но, поскольку большинство зрителей, пришедших в кинематограф, чтобы спокойно предаться пищеварению или слегка поиздеваться, скрежещут зубами при показе «Золотого века», нельзя не признать, что Бюнюэль достиг своей цели» (из ст. Л. Муссинака в «Humanité» от 7/XII 1930 года).

> «В эпоху просперити особая ценность такой фильмы как «Золотой век» определяется тем, что она отвечает разрушительным тенденциям угнетенных и льстит мазохистским тенденциям угнетателей. Мы надеемся, что «Золотой век» сыграет предназначенную ему роль в деле сокрушения тех твердынь, которые в действительности еще отвратительнее, чем они показаны в фильме» (из программы к фильме).

«Золотой век» вызвал совершенно неслыханный шум и скандал. Фильма, минуя общую систему проката, демонстрировалась в одном частном кинотеатре, связанном с сюрреалистами, к которым примыкал и Бюнюэль. На одном из первых сеансов в зале театра была произведена абструкция. После протестующих криков в экран полетели бутылки с чернилами, начали разрываться игрушечные бомбы. Кто-то из зрителей попытался выступить на защиту фильмы, что послужило сигналом к драке. В зале оказалась группа «королевских молодцов» (camelots du roi) и членов антиеврейской лиги, принявшаяся избивать зрителей, протестовавших против скандала. При появлении полиции эти молодцы перенесли свою активность на уничтожение мебели и картин. Театр подвергся полному разгрому.

«Золотой век» дважды рассматривался в цензурном комитете, после чего подвергся окончательному запрещению.

Шум, поднятый вокруг фильмы, привлек внимание американских кинодельцов из «Парамоунта», решивших использовать скандал как рекламу и пригласивших Бюнюэля для работы в Холливуд.

Однако ничего из этого не вышло, так как Бюнюэль не счел для себя возможным согласиться на работу в отвратительных политических условиях американского производства. Отказался он так же от предложений французских фирм, сделанных в неприемлемой для него форме.

Скандал с фильмой «Золотой век» испортил взаимоотношения Бюнюэля с сюрреалистами, стоявшими на позициях «чистого» искусства. Он порвал с ними и вступил в коммунистическую партию.

У Бюнюэля окончательно отняли возможности найти в рамках буржуазного производства необходимые условия для того, чтобы продолжать творческую работу в кинематографии.

XIV. МИЛЛИОН

В разраставшейся борьбе Ренэ Клэр еще не сказал своего слова. Он числился «передовым» и, как всякий сюрреалист, считал себя революционером. Кинематография шла своими путями, звуковое кино приобрело право гражданства. Оно быстро находило себе шаблоны и делалось консервативным.

История начинала повторяться, ситуация внешне напоминала дни молодости мирно почившего «Авангарда». Но только с той разницей, что в среде буржуазных художников иссякли силы для новой формальной революции. К тому же времена сильно изменились. В тисках кризиса предельно обострились противоречия, обострилась классовая борьба. Обновление не могло итти чисто-формальными путями: теперь нужны революционные взрывы, хотя бы наподобие «Золотого века». Поля кинематографии в немалой степени минированы революционными тенденциями в среде художников, но контакты мин строго стерегутся буржуазией.

Капиталистическая система заперла художников в тесные рамки. И под воздействием действительности пробуждаются бунтарские протесты. По мнению Ренэ Клэра — политическим путем проблемы не разрешить. Однако общие условия заставляют художников бороться за свое творчество.

Что же делать? Ренэ Клэр начинает с осторожного и пассивного протеста. Он делает попытку тонко задеть формы звуковой фильмы, спародировать их и ударить по всякой старой опереточной рухляди, уютно пристроившейся в кинематографии. Здесь неважно совпадение нашего мнения с сознательными предположениями художника. Для нас важен результат, на основании которого можно высказывать суждения.

Результат — это фильма «Миллион» («De million», — 1931), показывающая пародийные тенденции, а кроме них еще кое-какие задушевные уголки позиций Ренэ Клэра.

«Миллион» — чрезвычайно интересная фильма, достойная самостоятельного изучения.

Фильма начинается под крышами Парижа в самом прямом смысле — в мансардах монмартрской богемы. В скромном ателье богемного художника Мишеля идет шумное празднование. Мишель чествует своих кредиторов по случаю выпавшего на его лотерейный билет выигрыша в миллион франков. Шум привлекает соседей, и по крышам сползаются его товарищи-мансардники, чтоб выяснить — в чем дело. Они вопросительно заглядывают в окошко и им песней отвечает хор: «Как? Вы не знаете этой истории? Мы ее вам расскажем. Вы не захотите поверить, когда узнаете правду. Однако мы изложим все по порядку. Только для этого придется вернуться несколько назад, дабы все стало понятным».

После этого начинается основное действие.

Мишель обручен с танцовщицей Беатрисой, что не мешает ему воздавать должное кокотке Ванде, которой заинтересован его друг Проспер. Беззаботная жизнь в ателье омрачается хроническим безденежьем его обитателей и длинной вереницей кредиторов — мясник, молочница, булочник и другие в назойливых визитах обивают порог. Проспер застает Мишеля как раз за такой трафаретной беседой с кредиторами когда вбегает сообщить ему о потрясающем происшествии: на лотерейный билет Мишеля пал выигрыш в миллион франков. Хор кредиторов поет: «Вперед, вперед! Посмотрим, правда ли, что злосчастный грешник может стать миллионером? Булочник, молочница и мясник будут отстаивать его честность».

Лотерейный билет остался в кармане куртки, взятой Беатрисой для текущего ремонта. Беатриса ушла на репетицию и заперла комнату. Билет недостижим. Хор поет: «Миллионер! Миллионер! Этот бездельник, этот богемник!» и т. д.

Положение значительно хуже, чем это предполагают герои. Немного раньше один мошенник, скрываясь от следующей по пятам полиции, забрался в комнату Беатрисы, у которой собрались друзья-приятели. Чтоб ввести в заблуждение полицию, он, изображая «в доску своего», садится за рояль и балаганя занимает все общество, называет себя «папаша Тюлип» и приглашает всех к себе в гости. После того как опасность для него миновала, он скромно исчезает, мимоходом уперев куртку Мишеля. Этим дело не ограничивается. Папаша Тюлип является владельцем

старьевщической лавчонки и главарем шайки, для которой лавчонка служит оперативным штабом. К нему заглядывает прибывший из Америки на гастроли знаменитый певец Амброзио Сопранелли в поисках достаточно выразительного и жизненно-правдивого костюма для своего дебюта. Он облюбовывает куртку Мишеля и покупает ее.

Возвращается Беатриса и, узнав о событиях, судорожно начинает припоминать имя и адрес давешнего гостя. Наконец ей удается вспомнить, и Мишель мчится в лавчонку. Там он застает хор бандитов шайки папаши Тюлипа, который поет: «Мы, солдаты беззаконья, приобретаем то, что несправедливо распределено, и на глазах полиции перераспределяем блага».

Мишель узнает, что его куртка перекочевала в оперный театр. Папаша Тюлип быстро смекает, что куртка представляет какую-то особую ценность, и мчится со всей шайкой в театр. Нагрянувшая в лавчонку полиция застает одного Мишеля и арестовывает его. Хор полицейских поет: «Мы — солдаты законности, и бандиты будут побеждены. Наши победоносные руки, управляемые правосудием, спасают нравственность и собственность».

Поездка Мишеля в полицейский участок сопровождается хоровым пением: «Мишель, Мишель, что ты будешь делать? Когда же ты станешь миллионером? Твоя куртка путешествует по Парижу и в ее кармане твое благосостояние!» В полицию для опознания вызывается Проспер, но тот неожиданно заявляет, что Мишель — совершенно незнакомый ему человек, он видит в первый раз. Этим он сводит счеты с Мишелем из-за Ванды. Мишеля освобождают прибывшие на выручку кредиторы.

Теперь все собираются в театре. Охотники за курткой пробираются за кулисы и стараются содрать ее с поющего Сопранелли. Великий певец выступает в это время в длинном и совершенно идиотском любовном дуэте «Наконец мы одни в этот вечер в лесу», заканчивающемся хором цыган. Певцу сперва оторвали рукав, а затем еще во время действия сняли и куртку. В борьбе она переходит из рук в руки и наконец вылетает в окно, падая на поднятый верх извозчичьей пролетки.

Мишель, расстроенный неудачей, с Беатрисой на извозчике едет домой. От тряски куртка постепенно сползает к краю и наконец падает седокам на колени. Но в это мгновенье их настигает банда во главе с папашей Тюлипом и вырывает из рук Мишеля только что обретенное сокровище.

При возвращении в ателье горе-миллионера встречает хор кредиторов: «Да здравствуют радости жизни» и т. д. Мишель хочет объяснить, что его миллион погиб безвозвратно, но в это мгновенье в комнату входит папаша Тюлип с курткой в руках. Он изысканно га-

Арт. Р. П. Орлова в роли Анюты Глазкиной в фильме „Веселые ребята“ („Джаз Комедия“). Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

Сцена музыкальной драки „Веселые ребята“ („Джаз Комедия“). Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

лантен и любезен: «Вы кажется интересовались курточкой? — Пожалуйте, вот она!» Мишель бросается к куртке, но увы — лотерейного билета в кармане нет. Папаша Тюлип усмехается: «Вы же кричали о своей куртке. Теперь вы получили ее и все-таки недовольны?» Мишель объясняет, что в кармане был лотерейный билет. Тогда папаша Тюлип вынимает билет из своего кармана: «Вы бы так и сказали, что вам нужен лотерейный билет. Его я вам давно мог бы передать». С этими словами он с шиком вручает билет оторопелому Мишелю, а хор поет: «Когда нет ни гроша, мир кажется ни чорта не стоящим. Но когда ты молод, хорош и богат, рассуждаешь иначе. Деньги — это не все в жизни, — так принято говорить, но миллионеров это не удручает. Деньги — это не все в жизни, — говорят умные люди бедняки, но денег своих не отдают!» И фильма возвращается к вступительной сцене.

Ренэ Клэр воплотил свой замысел в весьма оригинальной форме. Он довольно отважно смешал приемы всяческих «классических» искусств, пародийно исказив их. Здесь и ложный пафос оперы, совершенно обессмысливший-ся от условностей, здесь и сногсшибательная фабулистика, освященная веками, в которой чувствуется налет самонасмехания над недавними увлечениями автора Лабишем, наконец здесь хор, сопровождающий действие, хор резонерствующий, хор в кадре и хор за кадром, наподобие античной трагедии. Бедняк, делающийся богачом, единодушно поддерживаемый и защищаемый своими кредиторами. Благородный бандит, рыцарски возвращающий чужую собственность. Словом, здесь есть все, что только может пожелать роскошная звуковая фильма.

В конечном счете в «Миллионе» больше всего буффонады. Но эта буффонада показывает поворот художника к активности с тех позиций, в значительной мере созерцательских, которые он занимал в предыдущей работе. Его мышлению свойственен прежде всего формальный протест. В нем растет недовольство, неудовлетворенность. И он выступает против форм, а не против основ, порождающих эти формы.

Вместе с тем «Миллион» свидетельствует, что неудовлетворенность действительностью проникает все основательнее в сознание его автора. Он иронизирует. Он задевает богачей. Он идеализирует (правда — в несколько шаржированных тонах) ворье, перераспределяющее материальные блага. Он смеется над благостным утешением возможностью для каждого стать миллионером.

«Миллион» явился подготовительным шагом к следующей работе, в которой вопросы и ответы на них выдвинулись и разрешались с большой очевидностью и категоричностью.

XV. ДА ЗДРАВСТВУЕТ СВОБОДА

«Да здравствует свобода» («A nous la liberté» — 1932) называется сле-

дующая фильма Ренэ Клэра. Вот ее краткое содержание.

Эмиль и Луи сидят в тюрьме. План бегства удается осуществить только Луи. Эмиль жертвует собой для спасения друга. После отбытия наказания Эмиль прежде всего влюбляется. Он следует за сбольстившей его девушкой, котсрая приводит его на большую фабрику. Но на фабрике он оказывается спосссбным только подстрекать к смуте. Удирая от надсмотрщиков, он попадает в кабинет главного директора, в лице которого узнает своего старого друга Луи. Хитростью и удачей тому удалось выбиться в крупные собственники. Друзья снова вместе. Но действительность дарит им мало радостей. Эмиль узнает, что взаимности в любви невозможно достичь принуждением. Луи делается причастным к подвигам шайки бандитов. Положения запутываются, жизнь не дает удовлетворения. Тогда друзья ставят решительно крест на все. Луи дарит свою фабрику рабочим и вместе со своим другом, с котомками за плечами, уходит на большую дорогу, уходит в бродяжничество. Они обрели свободу. Во всяком случае — для себя.

Ренэ Клэр подошел к рубежу, на котором он должен был поставить себе вопрос об отношении к действительности и дать на него ясный ответ. Это он и делает в фильме «Да здравствует свобода».

В высказываниях о своей фильме Ренэ Клэр заявляет, что его замысел заключается в тезисе, что труд должен быть свободным, а всякое принуждение обращает его в наказание. Эта мысль выступает в фильме с большой отчетливостью. В тюрьме приговоренные работают. Они работают интенсивно, с большой производительностью. Из работающих выколачивают все, что они могут дать, за ними стоят надсмотрщики, наблюдающие за дисциплиной и не допускающие никаких послаблений. По существу говоря, капиталистическая тюрьма является технически и дисциплинарно прекрасно оборудованной фабрикой. На фабрике рабочие работают. Они работают интенсивно, с большой производительностью. Из работающих выколачивают все, что они могут дать. За ними стоят надсмотрщики, наблюдающие за дисциплиной и не допускающие никаких послаблений. По существу говоря, капиталистическая фабрика является технически и дисциплинарно прекрасно оборудованной тюрьмой. В фильме это весьма недвусмысленно подчеркивается поразительным сходством декораций и общей композиции кадров тюрьмы и фабрики. Только тогда труд будет приносить удовлетворение трудящемуся, когда в нем не будет принуждения.

Правильно ставя вопрос и трезво выявляя положение труда в капиталистической системе, Ренэ Клэр разрешает его в соответствии со своим анархическим мелкобуржуазным миропониманием. Его решения пропитаны мелкобуржуазным утопизмом, отличаясь совершенно очевидной нереальностью.

Героев фильмы разочаровывает действительность. Они убеждаются, что ни деньги, ни сила не создают счастья. Счастье — в свободе и независимости. Отчего? В конечном итоге по Клэру — от социальной действительности. От нее надо уйти, в этом — единственная возможность обретения личного счастья и удовлетворения. Деклассирование — таков рецепт Ренэ Клэра. В этом сказывается пассивность его протеста, вытекающая из пассивности и индивидуалистичности его мировосприятия.

В фильме «Да здравствует свобода» Ренэ Клэр высказал многое из того, что накопилось протестующего у мелкобуржуазного художника. И не у него одного, а у многих представителей мелкобуржуазной интеллигенции, оказавшейся в депрессии перед лицом развала капиталистической системы, в условиях кризиса.

В этом протесте — шаг к революционизированию. Но одного шага еще очень мало. Наиболее важным является вопрос о дальнейшем движении и его направленности. «Да здравствует свобода» знаменует собой значительный сдвиг в творчестве его автора, характеризует перемены, происшедшие под воздействием кризиса, в сознании подобных ему художников, но никак не может считаться результатом коренной перестройки, категорической смены вех.

XVI. 14-е ИЮЛЯ

Следующий шаг в творческом развитии Ренэ Клэра приводит нас к выводу, что автор фильмы «Да здравствует свобода» в некоторой степени последовал

примеру своих героев. Отмахнувшись от неприглядных социальных вопросов, он постарался зачеркнуть три года своей творческой жизни и вернулся на позиции под крышами Парижа жизнерадостным наблюдателем бесхитростно-веселых дней парижских предместий и окраин. Он возвращается к своим героям, в беспечности и беззаботности далеким от проявлений классовой борьбы. Он любуется праздничными улицами парижских окраин, выхватывает из толпы людей молодых, старых, красивых, смешных, веселых, грустных, пьяных и опьяненных, обуреваемых различными общечеловеческими страстями и чувствами, выделяет их перед объективом.

Он с нежным вниманием выводит маленьких людей улицы, с их маленькими интересами и переживаниями. Разворачивает перед зрителем ряды восхитительных картин, скомпанованных опытной рукой большого мастера, в совершенстве владеющего средствами своего искусства. Его работа соединяет изящную тонкость с большой простотой. Все делается с исключительной тщательностью и продуманностью. Мягкий юмор пропитывает все произведение.

«14-е июля» («14 juillet», — 1933)— поэма о парижских улицах. Она запечатлевает дату празднования взятия Бастилии революционными парижанами в 1789 году. Но сам исторический факт не играет абсолютно никакой роли в фильме.

Для получения максимального эффекта, для избежания малейших помех и промахов почти вся натура снята в павильонах. В ателье строились дома, улицы, перекрестки — точные слепки парижских подлинников. Художественный замысел осуществлялся наилучшими средствами, надежными и проверенными.

Действие фильмы начинается 13 июля в подготовках к празднику и кончается через полгода. Герой фильмы Жан — молодой парень, шофер такси. Он приглашает свою соседку, юную цветочницу Анну, провести с ним вечер праздника. Они проходят через веселящийся праздничный Париж, танцуют, развлекаются. Внезапно хлынувший ливень разгоняет танцующих на улицах и загоняет Жана и Анну в подъезд, где они проводят восхитительные часы зарождающейся любви. Они условливаются о встрашней встрече. Но болезнь матери заставляет Анну пожертвовать своей молодой любовью. Она идет предупредить Жана о невозможности встретиться, но не застает его. В его комнате она видит разбросанные принадлежности дамского туалета. Это вещи Полы, опостылевшей любовницы Жана. Анна не знает о том, как мало привязан Жан к Поле. Она чувствует себя оскорбленной и порывает с Жаном. Мать умирает. Анна устраивается на работу в кафе. Проходят дни серые, будничные. Жан под влиянием Полы и для удовлетворения ее прихотей связывается с шайкой налетчиков. Его не прельщает эта жизнь легкой наживы, но он продолжает ее по инерции, как продолжается и его связь с Полой. Однажды Жан принимает участие в налете на кафе, на то самое, в котором работает Анна. Налет не удается, и Жан спасается благодаря Анне, помогшей ему бежать через окно своей комнаты. Ее выгоняют из кафе. Она снова делается цветочницей. В один дождливый день на ее тележку с цветами налетает такси. Собирается толпа. Но Анна не ищет защиты. Шоффер — это Жан — и его жертва бросаются друг другу в объятия. Они скрываются от дождя в подъезде, том самом подъезде, который дал приют их первым поцелуям 14 июля. Такси и разбитая тележка уныло мокнут под дождем.

В этой фильме мы видим, в общих чертах, то же самое, что и «Под крышами Парижа». Деклассированность дает иллюзию ассоциальности. Противопоставление богатства бедности, элементы которого намечаются в праздничных сценах, не поднимается над уровнем легкого иронизирования. Мелкий люд — деклассированный, полудеклассированные, мелкие и мельчайшие собственники идеализируются, героизируются, замещают героев — «порядочных» людей.

Ренэ Клэр не пошел дальше в сторону углубления своего протеста — к разрыву с господствующим классом. Он отходит, прячется от резко поставленных вопросов. Но протест его не угас. В развертывающейся борьбе он не стал по ту сторону баррикад. И хотя его последняя работа показывает нам художника преисполненного пассивности, все же имеются основания предполагать, что взоры его обращаются вперед, а не назад.

XVII. НОВЫЙ АВАНГАРД

Прошло десять лет после работы над первой фильмой. Десять лет творческой жизни — целая эпоха для современного художника. Огромное расстояние разделяет фильмы «Париж уснул» и «14-е июля». Пройденный Ренэ Клэром путь — путь художника, стремившегося всегда быть передовым и бывшего таковым в меру ограниченности своего миросозерцания. Пройденный путь является уже отрезком истории, куском участия в современной истории. Этапы его развития отображают в специфическом и индивидуальном преломлении звенья процесса социально-экономического движения.

После десятилетней работы Ренэ Клэр оказался перед лицом капиталистической действительности. сдавленной всеобщим кризисом. Ситуации обострились в еще большей степени, чем десят лет назад. И вся та борьба, в которой сколачивалс «Авангард» при немалом участии Ренэ Клэра, борьба, в которой он в значительной мере сдал позиции, ничего не разрешила. Принципы этой борьбы оказались неверными, слабыми, паллиативными. Вопросы взаимоотношения художественного творчества и капитала оказались гораздо глубже и не разрешались средствами формальной революции. И в итоге борьбы эти вопросы не только не смягчались, а наоборот, заострялись до крайних пределов, до уродливости. Свобода художника в своем творчестве не достигалась и разрывом с капиталистом-предпринимателем. Торгаши-коммерсанты оказались только одним из звеньев длинной цепи, опутывающей художника в капиталистических условиях. Цензура, полиция, церковь, мораль, политическая борьба, тот зритель, к голосу которого прислушиваться обязательно, — все это в сложном взаимодействии давит на художника, затыкает ему рот. Не тот или иной производственник, не та или иная фирма, а система, общая система капиталистического общества выступает перед художником и командует им. Прав оказался Муссинак и напрасно пять лет назад Ренэ Клэр так снисходительно журил его за стремление разрешить вопрос политически. На собственном опыте, в своем творческом росте, во взаимодействии с действительностью Ренэ Клэр убедился как тесно переплетается художественное творчество с политикой, как одно непреоборимо зависит от другого.

Ренэ Клэр заявляет об этом во всеуслышание. Но лицемерная, изолгавшаяся буржуазная пресса не позволяет ему высказаться. Она вымарывает целые абзацы, она гасит все мысли, от которых веет какой-то смелостью, протестом. Только коммунисты могут оказать ему помощь, предоставить свою печать для его выступления.

И Ренэ Клэр пишет в «Юманите»:

> «Свобода, предоставленная в этих областях (искусства) частной инициативе (художника), является лишь карикатурой на свободу... Быть может экономическая и политическая система, которая нами управляет в настоящее время, не дает возможности иначе разрешить вопрос. В таком случае это означает, что система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена»...

В процессе обострения классовой борьбы, усиления противоречий внутри капиталистической системы и противоречий между нею и крепнущей социалистической системой многие крупные художественные таланты буржуазного мира поняли необходимость изменения системы и примкнули к революции. Во Франции за последние годы процесс революционизации в среде интеллигенции сильно укрепил левофланговые группировки и ввел в ряды коммунистической партии лучших своих участников. Революционные творческие работники объединились в Ассоциацию революционных писателей и деятелей искусства, при которой образована киносекция.

Отсюда, из недр объединения лучших и передовых художников вырастает новый «Авангард» на смену рассыпавшемуся в своей беспомощности старому буржуазному «Авангарду». И если Ренэ Клэр примкнет к той борьбе за подлинную, а не формальную и пассивную революционность, которую поведет этот новый «Авангард» во французском киноискусстве, он сможет укрепить назревший в нем протест и переключить свое творчество в русло вызревающего нового искусства грядущего дня, искусства борьбы за будущее.

Производственная хроника

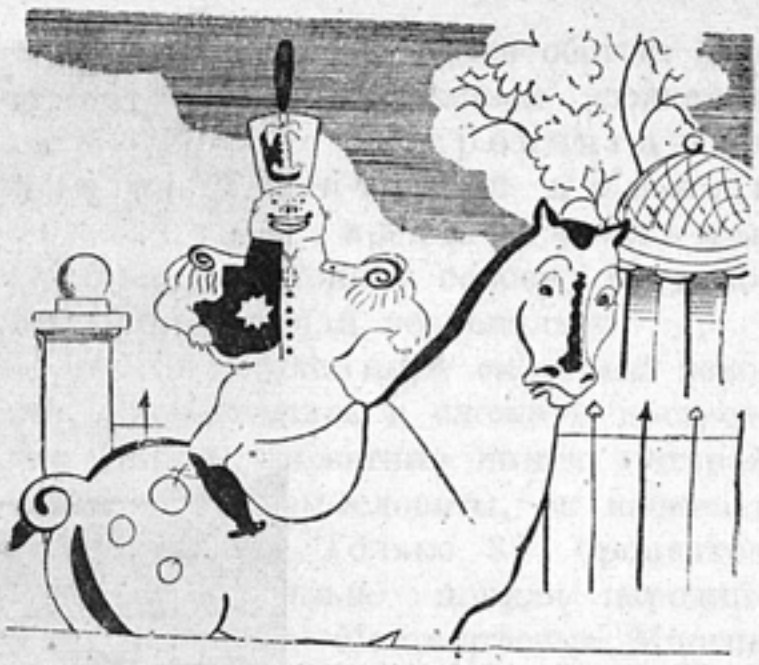
Фабрика художественной мультипликации

Московский Кинокомбинат

Выпущена графическая фильма в 2-х частях «Органчик» по мотивам М. Е. Салтыкова-Щедрина (из истории города Глупова). Сценарий А. Гаямова и Н. Ходатаева, режиссер Н. Ходатаев, музыка Г. Лобачева, художники Н. Ечеистов, Д. Черкес, О. Ходатаева, Н. Ходатаев и др., оператор Н. Еманов.

Это — впервые сделанная папытка раскрыть средствами художественной мультипликации тему серьезной социальной сатиры. В оформлении рисунка Н. Ходатаев шел от приемов гравюры и старого русского лубка. Впервые в мультипликации применена штриховая техника контуров и теней.

На общественных просмотрах в Москве в Доме Кино и Доме Печати выступавшие художники, кинематографисты и журналисты отмечали высокий, новый для мультипликации уровень культуры художественного рисунка в «Органчике» и вместе с тем некоторую связанность движения, идущую от применения приемов гравюры (ксилографии). Замедленность и «связанность», скупость несколько необычной мультипликации игры не помешали, а помогли передать сатирические и трагические моменты, например в сцене разгрома деревни. Критически освоенный ценный опыт «Органчика» поможет в разрешении задач, возникающих при освоении мультипликацией сатирических и трагических мотивов, если не цельных произведений этого рода.



Кадр из фильмы «Органчик»

Выпущена графическая одночастная фильма «Гляди в оба» по сценарию Н. Ивакина. Режиссер-художник Д. Черкес, художник-ассистент А. Евмененко.

Фильма немая и рассчитана на колхозно-совхозный прокат, где кстати сказать, художественная мультипликация почти совершенно отсутствует.

Тема фильмы — участие деревенских пионеров в борьбе за охрану урожая.

Д. Черкес сознательно применил в этой фильме приемы художественного примитива в рисунке.

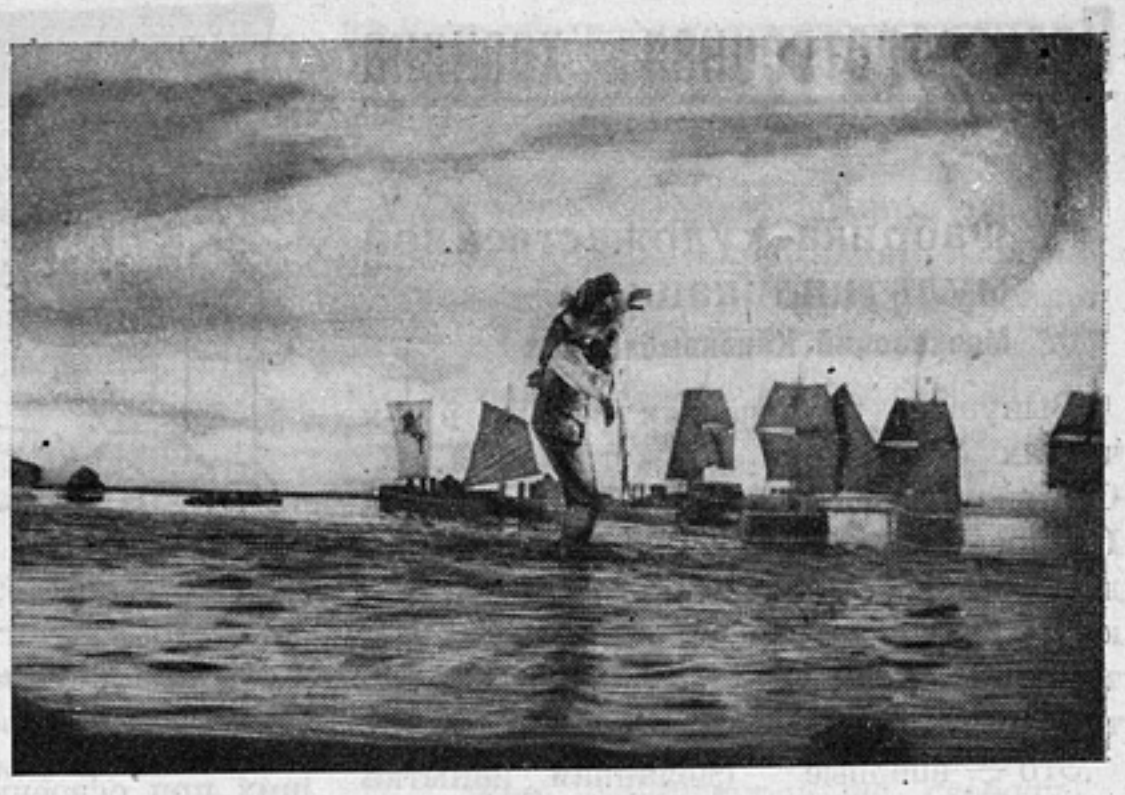
Надписи разработаны (Х. Херсонский) в манере русской крестьянской частушки, с рассчетом на чтение их в зале вслух (как это бывает обычно в деревне и у зрителей-детей). Фильма сделана раньше срока и с экономией в 9 758 руб.

Кадр из фильмы «Органчик»

Идут съемки графической фильмы в 2-х частях «Веселая Москва», по сценарию А. Филимонова. Режиссер-художник О. Ходатаева, композитор Ю. Милютин.

Это — фантастическая новелла о Москве близкого будущего, о жизнерадостности, об искусстве, проникающем во все поры быта, о здоровом спорте, о весельи в праздничный день.

Идут съемки полнометражной фильмы «Новый Гулливер», соединяющей объемную мультипликацию с натурой и игру кукол с живыми актерами.



«Новый Гулливер». Реж. Птушко, опер. Ренков

Постановка режиссера А. Птушко, сореж. по натурной части В. Журавлев.

Музыка Л. Шварца, операторы Н. Ренков и А. Шкаренков, художник Ю. Швец, куклы С. Мокиль, скульптура О. Таежной.

Диалоги и песенки к «Новому Гулливеру» сделаны Болотиным.

Фильмы, сделанные по методу объемной мультипликации, — редки. На Западе и в СССР зритель почти не знает этого своеобразного искусства. Немногие коротенькие фильмы, сделанные у нас этим способом раньше, чрезвычайно незначительны по теме, сюжетно бедны и были рассчитаны главным образом на занятность самой фактуры и техники, на забавность различных трюков с движущимися куклами, изображавшими людей или животных.

«Новый Гулливер» — первая работа над большой художественной фильмой, в которой широко и разнообразно применяется объемная мультипликация.

Сценарий (тема Г. Рошаля) заимствовал лишь внешнюю канву приключений свифтовского Гулливера в Лиллипутии.

Действие начинается на южном берегу Крыма в пионерском лагере «Артек». Юный осводовец-пионер Петя во время чтения книги Джонатана Свифта мысленно переживает приключения Гулливера, ставя себя на его место.

Фантастический вымысел переходит в сон.

Средневековье и современность перемешались в фантастическом сне Пети. В этом причудливом соединении можно увидеть карикатурные черты современного капиталистического государства и буржуазного общества.

В картине участвует несколько сот движущихся кукол. Почти каждая имеет свой характерный образ, оживающий в выразительном движении своего тела, свою мимику лица и несколько особенную речь.

Работа, бывшая в значительной мере экспериментальной и изобретательской, сейчас уже подходит к концу.

Приступает к работе на фабрике вновь привлеченная группа художников-мультипликаторов: Иванов, Воинов и Сазонов, разработавшая свою систему рисованного звука (из бумаги) — «Ивостон».

На состоявшихся в июне общественных просмотрах мультфильм зам. директора фабрики по художественно-творческой части Х. Херсонский отметил, что одной из главных ближайших задач фабрики является завоевание п о с т о я н н о г о места в прокате путем выпуска одночастных художественных фильм разных жанров, преимущественно комедий и эксцентрических комических.

Фабрикой привлечены авторы: Бела Балаш, С. Маршак, Г. Рыклин, Б. Шергин, А. Спешнев, А. Филимонов, А. Медведкин, Е. Дзиган, Г. Холмский, О. Брик, Я. Бельский, Ю. Коновалов, В. Шкловский и др.

Проблемы изучения зрителя

На докладе в Доме Кино

Е. К-ВА

Драматург, режиссер, актер театра в процессе ежедневной работы могут с точностью наблюдать восприятие зрителем спектакля и всех его частностей. Изучение восприятия кинематографического зрителя чрезвычайно затруднено тем, что фильма делается изолированно от зрительского восприятия. Методология же изучения восприятия кинозрителя почти не разработана.

Вопросами изучения зрителя занялась сейчас группа психологов во главе с профессором Рудиком.

Группа подготовила к печати сборник монографий о зрительском восприятии 4-х фильм: «Дела и люди», «Встречный», «Дезертир» и «Великий Утешитель». Работа о «Великом Утешителе» обсуждалась недавно на открытом заседании секции общего киноведения НИСа ГИК в московском Доме Кино.

Профессор Рудик познакомил собравшихся с методологическими установками проводимой работы.

Кинематографическое произведение изучается группой с точки зрения структуры, сюжета, степени обозримости кадров, увязки кадров между собой и т. д. Зритель изучается путем проведения анкет, бесед, наблюдений за поведением в зрительном зале с учетом индивидуальности.

Работник группы тов. Щукина сделала подробный доклад о результатах изучения восприятия фильмы «Великий Утешитель».

Фильма была выбрана для изучения как объект, имеющий художественную ценность и чрезвычайно сложный и своеобразный по настроению. Были составлены диаграммы движения сюжета, соотношения синтетических и аналитических кадров, пауз и т. д. Материалы эти при сопоставлении с записанными реакциями зрителей дают достаточно яркую картину восприятия фильмы в целом и в деталях.

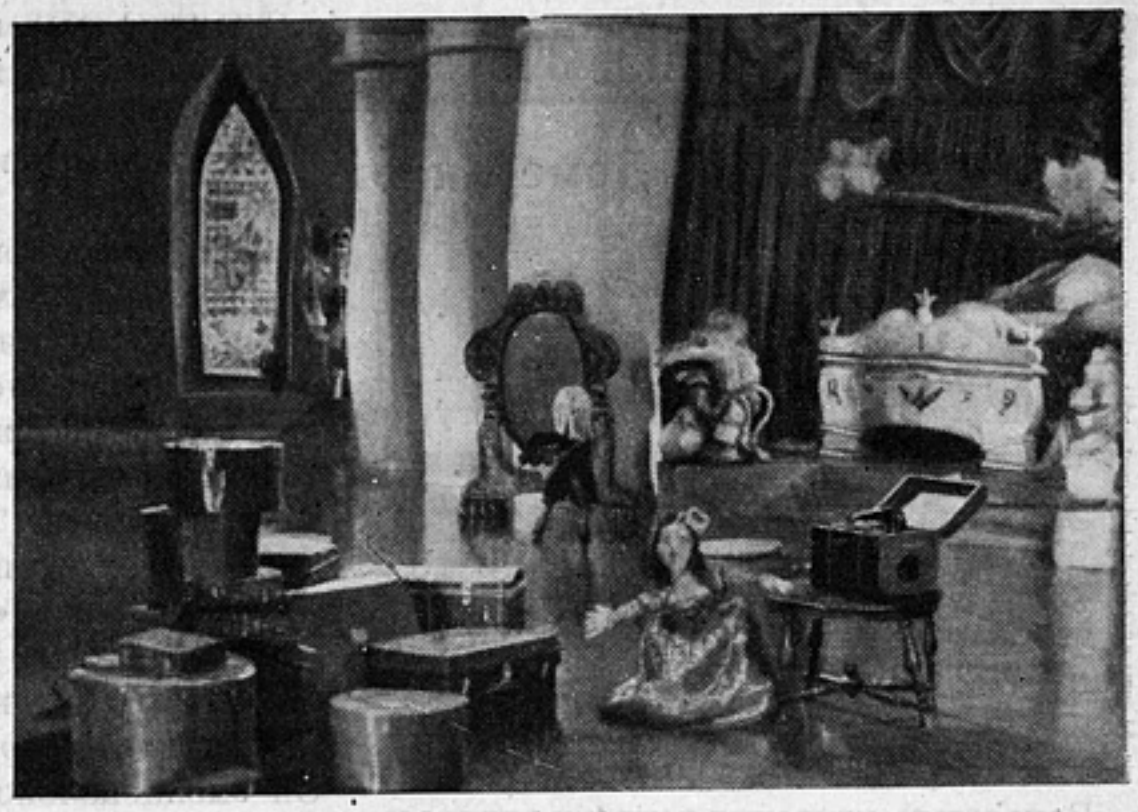
Всего было охвачено изучением 4 420 зрителей. Большинству из них (рабочим и учащимся) фильма понравилась. Понравилась прежде всего игра актеров, внешнее оформление. Хуже обстоит дело с правильным пониманием сюжета и идеи. Только 22 процента изученных зрителей поняли основную идею фильмы. Остальные не поняли совсем, не допоняли или поняли неправильно.

Зритель активно ищет сюжетной ясности. Растерявшись в сложном построении фильмы, сюжетные линии которой чрезвычайно замысловаты, он начинает фантазировать. Только 39 процентов зрителей правильно поняли пародийность пассажа «Метаморфозы». Многие приняли его за чистую монету.

Больше всего волнует зрителей судьба Джимми и в тюрьме и в «Метаморфозе». Он эмоционально захватывает. Над его смертью плачут. Значительно меньшими симпатиями пользуется Генри. Многим, знающим произведения О. Генри, не нравится трактовка его образа. Они чувствуют обиду за популярного писателя. Не вызывает сочувствия Дульси. Расхолаживает абстрактность ее образа, оторванность от жизни, от среды.

Образ непонятен, не трогает зрителей. Иногда над ней смеются. 41 процент зри-

Арт. Я. Жеймо (в роли Анук) и М. Викторов (в роли Кавырли). Кадр из фильмы «Воды текут». Режиссеры М. Донской и В. Легошин



Королевские покои. «Новый Гулливер». Реж. Птушко, опер. Ренков

телей пытался связать через нее Бэна и Джимми:

— «Она — жена сыщика, полюбила другого, вот сыщик и посадил его».

— «Деньги бросила потому, что фальшивые».

Заметна настойчивая тенденция преодолеть рваный монтаж, выправить затейливую структуру картины. Зритель хочет считать Джимми главным героем, потому что Джимми больше всех волнует его. Эпизоды о творческих затруднениях Генри быстро забываются.

Несмотря на трудность понимания и утомление зритель не уходит, не досмотрев «Великого Утешителя». Мастерство режиссера и актера держат его. Со стороны зрелищной фильма не представляет никаких затруднений. Она легко обозрима.

Но несмотря на изобразительное мастерство, идея фильмы для значительной части зрителей остается нераскрытой.

Правильность методологии группы тов. Рудика у многих обсуждавших вызывает сомнение.

Тов. Жинкин говорит о большей целесообразности такого изучения до выпуска фильмы, а не после ее выхода.

Усомнился в правильности методологий и тов. Херсонский. Надо изучать не фильму, а киноспектакль с точным учетом каждой данной аудитории. Опыт такого изучения проводился в Ленинграде.

Режиссер фильмы тов. Кулешев считает неправильным изучение зрителя, ведущееся в полном отрыве от авторского коллектива. Однако практическое значение начатой работы для него несомненно. Такое изучение зрителя дает базу для серьезных и ответственных выступлений критики. Но аудитория первого Роскино «не убеждает» тов. Кулешева. Он полагает, что гораздо более интересный и ценный материал дало бы изучение просмотров на крупных заводах.

Тов. Ковригин, исполнитель роли начальника тюрьмы, говорит о большом значении, которое имеет изучение зрителей для актера в его работе.

Резким потивником обсуждаемого метода выступает тов. Волощенко. Он предостерегает против преувеличения значения полученных результатов. В «непонимании» зрителем фильмы он видит не непонимание, а классовую сущность оценки, классовое неприятие ее.

Тов. Н. Лебедев отмечает отсутствие режиссеров-производственников, не явившихся несмотря на то, что было разослано сто двадцать повесток. Это свидетельствует о недопустимой пассивности, о вредном киночванстве. Тов. Лебедев считает проведенную работу интересной и ценной несмотря на некоторое увлечение механическими подсчетами. В результате этой работы через несколько лет возможно создание удовлетворительной методики изучения восприятия зрителей.

Дело заслуживает внимания, его следует продолжать, преодолевая трудности, вызываемые его исключительной сложностью.

Зарубежная хроника[1]

Показ советской фильмы «Путевка в жизнь» в Китае вызвал большую сенсацию в китайском обществе. Это была первая не искаженная цензурой советская картина. Ряд появившихся за последнее время в Китае произведений советского искусства и растущее антиимпериалистическое настроение в массах дали толчок к поискам новых сценариев с революционными тенденциями, и кинопромышленность, несмотря на свой капиталистический характер, вынуждена была склониться влево. Так появилась новая революционная фильма «Поток». Фильму эту цензура запретила экспортировать, мотивируя запрещение следующим:

> «Поток» раскрывает глаза на отсталость страны и грязные преступления господствующего класса, а потому национальная гордость препятствует показывать эту фильму в чужих странах».

Недавно появилась на экране новая фильма «Шелк», составленная по известному рассказу революционного писателя Маодуи. Эта фильма вскрывает причины нищенства китайских масс в связи с мировым кризисом, оказывающим большое влияние на шелковую промышленность Китая. Кроме этих двух имеется еще несколько новых фильм с революционной установкой.

[1] По материалам Международного Объединения революционных театров

„ЯПОНСКИЙ ТЕАТР" В ФОНД ОБОРОНЫ СТРАНЫ

«Японский театр» (Нихон Гекиджо), один из самых больших кинотеатров в Токио, поставивший себе целью служить интересам родины путем демонстрации «здоровых патриотических» картин, показывает фильму под названием «Победа Японии». Эта фильма, пишут буржуазные газеты, является документальной звуковой фильмой, снятой в Японии и в Китае специальными группами американской кинокомпании («Фокс-Фильм-Компани») в период начиная с японо-китайских событий, кончая установлением Манджоу-Го. Последний монтаж фильмы был сделан при непосредственном участии военного и морского министерств, а также министерства иностранных дел. В связи с этим «Нихон Гекиджо» вместе с «Фокс-Фильм Компани» решил внести в фонд обороны при военном и морском министерствах— 5.000 иен.

В фильме показан момент выхода Японии из Лиги Наций, бой в Шанхае и т. д.

Театр организовал в фойе выставку материалов по обороне Японии.

Засл. арт. А. Горюнов и Ф. Раневская (супруги Луазо) в фильме „Пышка". Реж. Мих. Ромм, опер. Волчек

СЕРЕБРЯНАЯ ЧАША — ПРЕМИЯ МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ ЯПОНИИ ЧЕТЫРЕМ ЛУЧШИМ ФИЛЬМАМ

В комитет народных развлечений министерства просвещения Японии было представлено 202 фильмы. Из них было огобрано 22 и только четыре «лучших» были премированы: «10 марта», «Противовоздушная оборона», «Жизнь Японии на море», «Полицейские».

За исключением последней все фильмы военнопропагандистские.

ПРЕМИИ ЗА ЛУЧШУЮ ФИЛЬМУ И ЗВУКОВОЙ СЦЕНАРИЙ В АВСТРАЛИИ

Для поддержки и поощрения кинопромышленности правительство Австралии установило премии за лучшую фильму, которая появится на экранах Австралии в период с 1 июля 1933 г. по 31-ое декабря 1934 г.

Первая премия — 2500 фунт. стерл.
Вторая премия — 1250 фунт. стерл.
Третья премия — 750 фунт. стерл.

Длина фильмы должна быть от 5000 до 8000 футов (фут равняется 30 сантиметрам). 75% всех фильм должны быть сняты в Австралии или в австралийских владениях. Финансируют кинопроизводства в большей части англичане. 50% актерского и технического состава должны набираться из числа британских подданных, живущих на территории Австралии не менее двух лет.

Премия за лучший звуковой сценарий — 250 фун.стерл. Непременным условием является следующее: во-первых, сценарий должен быть написан «в Австралии и в австралийском духе», а во вторых — автор должен быть британским подданным, живущим в Австралии не менее полутора лет.

ИМПОРТНЫЕ ФИЛЬМЫ ВО ФРАНЦИИ

Из 900 фильм, демонстрирующихся во Франции в 1933/34 году, 140 падает на счет тонируемых импортных. Импортные фильмы включаются в контингент только в том случае, если о них имеются следующие документы: 1. Квитанция об уплате пошлины. 2. Сценарий. 3. Текст диалога на французском языке (оригинальный или переводной). 4. Справка о том, откуда сценарий прибыл (на случай если он окажется подозрительным). 5. Виза.

После уплаты пошлин и внесения в контингент тонируемые фильмы должны в течение четырех месяцев «обрабатываться» во французских киноателье. Если этот отрезок времени остается неиспользованным, то фильма теряет свои права на демонстрацию, и для внесения в контингент необходимо подать новое заявление и наново платить пошлину. После включения 140 фильм сценарии принимаются без гарантии.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградо

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита Б—90872 Зак. типогр. № 758. Зак. издат. № 194 Тираж. 4250
Объем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 70528 СтАт. Б5-176×250 мм
Поступил в производство 29/VI—34 г. Подписан к печати 28/VII—34 г.
Тех. редактор А. Ростиславов

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д1-43-80

Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповск. пер.13,

ПРИНИМАЕТСЯ
ПОДПИСКА НА

ОГОНЕК

самый распространенный двухнедельный массовый иллюстрированный журнал в СССР

КАЖДЫЙ НОМЕР «ОГОНЬКА» читают от 5 до 10 трудящихся

ВЕСЬ ТИРАЖ «ОГОНЬКА» читают миллионы

Подписная цена:
12 месяцев—6 руб., 6 месяцев—3 руб., 3 месяца—1 руб. 50 коп.

БИБЛИОТЕКА ОГОНЕК

печатает произведения лучших советских и иностранных писателей

Подписная цена:
12 месяцев (72 кн.) — 12 руб., 6 месяцев (36 кн.)—6 руб., 3 месяца (18 кн.)—3 руб.

Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединению или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазобъединение

ПРИНИМАЕТСЯ
ПОДПИСКА НА

За Рубежом

Каждые 10 дней выходит объемистый номер журнала-газеты, редактируемого М. ГОРЬКИМ и МИХ. КОЛЬЦОВЫМ

Широкое место в «За Рубежом» отведено так называемым документальным материалам, т. е. выдержкам из иностранных газет, журналов, книг, законодательных актов, договоров, частных писем, дневников и т. п. В «За Рубежом» читатель увидит много материалов, взятых из буржуазной печати. Не следует конечно думать, что на ее страницах часто можно найти достаточно полное и достаточно правильное изображение действительности. Такие изображения попадают в буржуазную газету или журнал лишь случайно, либо в пылу борьбы с политическими противниками и коммерческими конкурентами. Но тем ценнее, в качестве документального материала, те признания, которые порой вынуждены делать на столбцах своей печати буржуазные журналисты, политики и ученые.

Подписная цена:
12 месяцев—30 руб., 6 месяцев—15 руб., 3 месяца—7 руб. 50 коп.

Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединению или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

Жургазобъединение

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ

большой ежемесячный научный и научно-прикладной журнал — орган Главного Управления субтропических культур НКЗ СССР

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ ведет борьбу за осуществление директив партии и правительства в области социалистической реконструкции субтропического хозяйства страны.

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ мобилизует творческую и научно-производственную мысль для быстрого и полного освоения субтропиков СССР.

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ содействует внедрению в производство совхозов и колхозов лучших достижений советской и мировой науки.

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ широко освещает вопросы экономики, организации хозяйств, районирования, агротехники, интродукции и селекции, агробиологии, климатологии, технологии, механизации, защиты растений, борьбы с потерями и т. д.

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ уделяет исключительное внимание освещению на своих страницах иностранного опыта и освоению его субтропическими хозяйствами.

В СОВЕТСКИХ СУБТРОПИКАХ принимают участие лучшие силы ученых и специалистов.

СОВЕТСКИЕ СУБТРОПИКИ печатаетсн на хорошей бумаге, объемом 8 печатных листов. Журнал богато иллюстрируется.

Журнал рассчитан на работников научных и опытных учреждений, на агрономов, партийный и советский актив субтропических районов, руководящий состав субтропических совхозов и колхозов, земельных и плановых органов, на специальные вузы и техникумы.

Подписная цена: год—30 руб., полгода—15 руб., 3 месяца—7 руб. 50 коп. Цена номера—3 рубля. ● Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати. ● № 1 выходит в августе в Жургазобъединении.

1 руб. 50 коп.

23987

АРХИВ
13 АВГ 1934
Г. Ц. К. П.